CIANE FERNANDES

PINA BAUSCH E O WUPPERTAL DANÇA-TEATRO: REPETIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
BIBLIOTECA
31616

EDITORA HUCITEC
São Paulo, 2000

DIVULGAÇÃO

© Direitos autorais de Ciane Fernandes. Direitos de publicação reservados pela Editora Hucitec Ltda., Rua Gil Eanes, 713 - 04601-042 São Paulo, Brasil. Telefones: (011)240-9318, 542-0421, 543-3581. Vendas: (011)543-5810. Fax: (011)530-5938.

Internet: www.hucitec.com.br
E-mail: *hucitec@hucitec.com.br*

Foi feito o Depósito Legal.

Editoração eletrônica: Tera Dorea

Na capa:
Wuppertal Dança-Teatro em
1980 — Ein Stück von Pina Bausch
(foto de Gert Weigelt)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Sandra Regina Vitzel Domingues)

F 399 Fernandes, Ciane
Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações / Ciane Fernandes. – São Paulo: Hucitec, 2000.
– (Teatro ; 41)

Bibliografia

1. Dança – Teatro I. Título II. Série

CDD - 793.3

Índice para catálogo sistemático:

1. Dança-Teatro 793.3

A todos os que dançaram esta
e tantas outras criações comigo.
Inclusive você, leitor.

O que conta nas coisas ditas pelos homens não é tanto o que teriam pensado aquém ou além delas, mas o que desde o princípio as sistematiza, tornando-as, pelo tempo afora, infinitamente acessíveis a novos discursos e abertas à tarefa de transformá-los.

MICHEL FOUCAULT, *O nascimento da clínica*

Custa-me crer que eu morra. Pois estou borbulhante numa frescura frígida. Minha vida vai ser longuíssima porque cada instante é. A impressão é que estou por nascer e não consigo. Sou um coração batendo no mundo. Você que me lê que me ajude a nascer.

CLARICE LISPECTOR, *Água viva*

SUMÁRIO

Capítulo 1
A DANÇA-TEATRO ALEMÃ: CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS 13

De símbolo a signo: a linguagem da dança-teatro 26
  Dança: entre o natural e o verbal 26
  Laban e Langer: a dança-teatro como linguagem simbólica 29
  Bausch e Lacan: a dança-teatro como cadeia significante 31
  A dança-teatro alemã: uma linguagem em movimento 33
Escrevendançando 38

Capítulo 2
O PROCESSO CRIATIVO DO WUPPERTAL DANÇA-TEATRO: (DES)MONTANDO PERSONAGENS E CENAS 41

Capítulo 3
ENTRE ARTIFICIALIDADE E EXPERIÊNCIA: O GESTO RE-PRESENTADO 51

A natureza temporal e visual da dança 57
Re-tratando a significação social 61

Capítulo 4
REPETITIVOS LAÇOS DE PODER: A TORTURA, O VALOR E AS NECESSIDADES DO CORPO NAS OBRAS DE BAUSCH 73

Os ensaios de dança 74
O treinamento de dança 78
Espectadores e dançarinos 87
Homens e mulheres 94
Palavras e corpos 99

Capítulo 5
ATRAVESSANDO A REPETIÇÃO COM O WUPPERTAL DANÇA-TEATRO: A AUSÊNCIA DE SIGNIFICADO E O SIGNIFICADO DA AUSÊNCIA 109

A dança como incompletude e desejo 110
Atravessando o Simbólico: o Real como ausência 118

Capítulo 6
RECONSTRUÇÃO E TRANSFORMAÇÃO: REDANÇANDO A HISTÓRIA COM O WUPPERTAL DANÇA-TEATRO 123

Repetição ou reconstrução do esquema corporal? modelos lineares e tridimensionais do tempo 123
Reconstruindo a história da dança 135

Capítulo 7
REPETIÇÃOTRANSFORMAÇÃO: CORPOS EM ESPIRAL OU O FIM DOS OPOSTOS 139

Bibliografia 143

Apêndices
A) Análise de Movimento Laban 153
B) Entrevista com Ruth Amarante 161
C) Entrevista com Julie Shanahan 169
D) Café Müller: um lugar de difícil encontro 171

Capítulo 1

A DANÇA-TEATRO ALEMÃ: CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS

> Acho que cada pessoa tem de descobrir isso por si só. Não se pode dar conselhos. Cada um tem sua maneira de coreografar. Claro que é muito bonito ter uma riqueza variada de possibilidades, alguma coisa ligando as diferentes artes. Mas não sei dizer se é ou não a melhor forma, podem ser muitas coisas juntas em harmonia. Formar escolas é perigoso, porque breca a fantasia. Me parece importante que as pessoas mudem os momentos de suas vidas. O sentimento sobre o que está acontecendo no mundo é sempre um novo momento.
>
> PINA BAUSCH[1]

> Só mais tarde eu percebi como esta instância — o fato de referir a mim mesmo com convicção como coreógrafo — era realmente importante. Considere Kandinsky e suas formas abstratas. Se ele tivesse se chamado de artista gráfico, ninguém teria se importado. Chamando-se de pintor, ele provocou e preveniu o mundo da pintura de uma tranquilidade adormecida. A escolha tirou-me da dúvida. Eu simplesmente disse a mim mesmo que a dança poderia ter novas regras.
>
> JEAN-CLAUDE GALLOTTA[2]

Este livro consiste na exploração teórica e estética da repetição nos trabalhos da coreógrafa alemã contemporânea Pina Bausch (n. 1940) (Figura 1). Desde 1973, quando assumiu a direção do então Balé do Teatro de Wuppertal, Bausch tem se destacado como líder de uma corrente artística de notável importância nas artes cênicas de nosso século: o *tanztheater*, ou dança-teatro.

---

[1] Cristina Durán. Teatro-Dança da Pina Bausch faz 20 anos. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, ano IX, n.º 2.768, 7 de setembro, 1994.

[2] Marianne van Kerkhoven. The Weight of Time. *Ballett International, 14*(1):68 (January 1991).

A história da dança-teatro alemã pode ser traçada a partir dos trabalhos de Rudolf von Laban e seus discípulos Mary Wigman e Kurt Jooss, nos anos vinte e trinta. O termo *dança-teatro* era usado por Laban (1879-1958) para descrever dança como uma forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço. Ainda que considerando a dança como uma arte independente, Laban desenvolveu seu sistema de movimento a partir de improvisações de *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra), nas quais os estudantes usavam a voz, criavam pequenos poemas, ou dançavam em silêncio.[3] As peças de dança então criadas incorporavam movimento cotidiano, bem como movimento abstrato ou "puro", numa forma narrativa, cômica, ou mais abstrata.

Wigman fundou a *Ausdruckstanz*, dança da expressão. A *Ausdruckstanz* foi uma rebelião contra o balé clássico, buscando uma expressão individual ligada a lutas e necessidades humanas "universais".[4]

Já a dança-teatro de Jooss desenvolvia temas sociopolíticos por meio da ação dramática de grupo e da precisão da estrutura formal e de produção.[5] O treinamento de dançarinos sob sua direção na Escola Folkwang, em Essen, Alemanha, combinava música, dança

---

[3] Claire Osborne. The Innovations and Influence of Rudolf Laban on the Development of Dance in Higher Education During the Weimar Period (1917-1933). *Working Papers, 2:90* (Londres: Laban Centre, 1989).

[4] Para uma concisa descrição da filosofia de Wigman, vide Dianne S. Howe. The Notion of Mysticism in the Philosophy and Choreography of Mary Wigman 1914-1931. *Dance Research Journal, 9*(1):19-24 (Summer 87); Mary Wigman. *The Language of Dance* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1966); Susan A. Manning. *Ecstasy and the Demon — Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman* (Berkeley: University of California Press, 1993); Katia Canton. *E o príncipe dançou... o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea* (São Paulo: Ática, 1994), p. 149-63.

[5] Para referências históricas e filosóficas do trabalho de Jooss, vide Markard & Markard. *Jooss* (Colônia: Ballett-Bühnen Verlag, 1985); Suzanne K. Walther. *The Dance Theatre of Kurt Jooss* (Londres: Harwood Academic Publishers, 1993, v. 3); John Willet. *Art and Politics in the Weimar Period: the New Sobriety, 1917-1933* (Nova York: Pantheon Books, 1978); Katia Canton. Ibid.

Foto 1. Pina Bausch. Foto Gert Weigelt.

e educação da fala, usando elementos do balé clássico e as teorias de Laban de harmonia espacial e qualidades dinâmicas de movimento.

As teorias e práticas teatrais de Bertolt Brecht, e seus temas sociopolíticos, são também relevantes à história da dança-teatro alemã. O "teatro épico" criou conceitos como os de "gestus", o efeito de distanciamento, a técnica da montagem, e momentos cômicos inesperados. O conceito brechtiano de "Gestus" ou "Gebärde" enfatizava uma combinação de ações corporais e palavras como um gesto socialmente significante, não ilustrativo ou expressivo.[6] Mediante tais efeitos, o teatro épico de Brecht instigava o reconhecimento de situações cotidianas pelo espectador, sua ação e tomada de decisão para mudá-las.

O trabalho de Bausch combina seu treinamento com Jooss na Escola Folkwang e como solista na companhia dirigida por ele, a Folkwangballett,[7] com sua experiência das artes e dança em Nova

---

[6] "Chamamos esfera do gesto à esfera a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um «gesto» social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, esclarecem-se, etc. As atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do «gesto» é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo". Bertolt Brecht. Pequeno organon para o teatro. *Estudos sobre teatro — para uma dramaturgia não-aristotélica* (Lisboa: Portugália Editora, 1957), p. 199.

[7] Bausch estudou balé até completar quinze anos, quando foi para o Departamento de Dança da Folkwang Schule, dirigido por Jooss. Em 1960 ela continuou seus estudos na Juilliard School of Music, em Nova York, como aluna especial. Em 1962, retornou à Alemanha e tornou-se solista e coreógrafa do Folkwangballett, dirigido por Jooss. Em 1969, tornou-se diretora do grupo, que passou a chamar-se Folkwang Tanzstudio. Desde 1973, ela dirige o Balé do Teatro de Wuppertal, que teve seu nome mudado para Wuppertal TanzTheater. Durante os anos oitenta, ela passou a dirigir o Departamento de Dança da Folkwang Schule. Isa Partsch-Bergsohn. Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Bausch. *Dance Theatre Journal, 6*(2):37-9 (July 1988).

York nos anos sessenta.[8] Muitos dançarinos e coreógrafos norte-americanos reagiam então a técnicas de dança moderna e juntavam-se a artistas plásticos e músicos na produção de trabalhos colaborativos, expressando preocupações sociopolíticas sobre os direitos humanos, o meio ambiente e o feminismo, questionando o conceito de arte. Artistas pretendiam derrubar a separação entre a arte e a vida cotidiana, entre os dançarinos-atores e a platéia. As peças colaborativas envolviam movimentos e trajes da vida cotidiana, contra uma representação teatral formal e artificial.[9]

Nesses trabalhos interativos dos anos sessenta, "[t]écnicas de colagem eram usadas, ao invés de temas centrais [;] [...] modelos de sons ou de movimentos eram usados em repetição para criar efeitos hipnóticos. [...] [C]oreógrafos agora estavam colocando seu foco em movimentos de pedestres e observando relações humanas básicas das pessoas ditas normais".[10] Ambas influências de Bausch

---

[8] Os professores de Bausch em 1960-61 incluíram Antony Tudor, Jose Limón, Anna Sokolow, Alfredo Corvino, Margret Craske, Louis Horst, e La Meri. Simultaneamente, ela tornou-se membro da Dance Company Paul Sanasardo and Donya Feuer. Em 1961, dançou no New American Ballet e na Metropolitan Opera House, colaborando também com Paul Taylor. Isa Partsch-Bergsohn. Ibid.

[9] Para descrição mais detalhada desses projetos colaborativos e suas filosofias, vide Barbara Haskell. *BLAM! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964* (Nova York: Whitney Museum of Art, 1984). Bausch foi influenciada pela colaboração entre as artes tanto em sua experiência norte-americana quanto européia. A dança-teatro alemã parece ter-se desenvolvido neste contexto interativo. Durante as primeiras décadas deste século, a interação entre as diferentes áreas artísticas era a principal qualidade dos movimentos europeus de vanguarda, que se desenvolveram próximos a, ou mesmo interagindo com a dança-teatro. O próprio Laban era um arquiteto e *designer*, e seus símbolos para a notação de dança assemelham-se aos da pintura construtivista russa. A influência daqueles movimentos de vanguarda nos trabalhos de Bausch é descrito por Thomas McEvilley em "Pina Bausch". *Artforum* (October 84), p. 85, 86: "[A peça de Bausch] *1980* [...] revive o vocabulário das *performances* Dada, trazendo-o a vida com um extraordinário vigor". Para maiores referências, vide RoseLee Goldberg. *Performance Art: From Futurism to the Present* (Nova York: Harry N. Abrams, 1988) e Naima Prevots. Zurich Dada and Dance: Formative Ferment. *Dance Research Journal* (Spring-Summer 1985), p. 3-8.

[10] Isa Partsh-Bergsohn. Ibid., p. 38. Para maior referência sobre a dança norte-americana nos anos sessenta, vide Sally Banes. *Terpsichore in*

— Jooss e os trabalhos norte-americanos de interartes — enfatizam as relações humanas, o vocabulário de movimento cotidiano e a colaboração entre as diferentes formas de arte.

Em suas obras de dança-teatro, Bausch incorpora e altera suas influências. Seus trabalhos incluem a interação entre as diferentes formas de artes como nos Estados Unidos dos anos sessenta, mas de forma crítica. Suas peças apresentam um caos grupal generalizado, sob certa ordem, favorecendo processo sobre produto e provocando experiências inesperadas em dançarinos e platéia. Mas as obras de Bausch atingem tais qualidades seguindo um caminho distinto do dos anos sessenta. Suas peças apresentam a interação entre as artes sem rejeitar a grandiosidade teatral.[11] A interação, pelo contrário, acontece de forma majestosa, aumentada, semelhante à de grandes produções de ópera ou balé, e mesmo cinema (Figura 2). O forte impacto visual e auditivo de suas peças muitas vezes projeta impressões cinematográficas na platéia. Para a surpresa desta, tais majestosas imagens de repente abrem espaço para cenas quase vazias, silenciosas, e com pouca luz.

Os elegantes trajes de noite e maquiagem de seus dançarinos completam o grandioso quadro cênico. Em vez de vestirem simples roupas cotidianas, como nos trabalhos interativos dos anos sessenta, ou malhas sem distinção de gênero, como na dança abstrata, os dançarinos de Bausch vestem-se como que para um grande evento social. Seus figurinos e maquiagem determinam seus papéis sociais e sexuais, instigando a expectativa de um grande

Foto 2. Wuppertal Dança-Teatro, em *Arien*.
Foto de Gert Weigelt.

Sneakers: Post-Modern Dance (Boston: Houghton Mifflin Company, 1980); Katia Canton. Ibid., p. 101-10.

[11] Nesse aspecto, o trabalho de Bausch está de acordo com a filosofia de Jooss. Jooss defendia a criação de peças de danças que incluíssem tanto uma forma e apresentação altamente técnicas, quanto um conteúdo emocional, associando divertimento e arte socialmente crítica: "Estamos vivendo numa época que está redescobrindo a forma artística. Em dança isso significa que do caos dos movimentos arbitrários e casuais, apenas os mais essencialmente importantes serão desenvolvidos [...]. Um compromisso criativo entre a expressão livre do indivíduo e a condescendência formal com leis objetivas e intelectuais está se desenvolvendo; um compromisso no mais nobre sentido, que pode também ser descrito como axial ao mundo da arte". Kurt Jooss, na introdução de Hedwig Müller in *Jooss*, de A. Markard & H. Markard (Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1985), p. 16, 17.

evento. Mas por muitas cenas, dançarinos apenas caminham, conversam, dançam pequenos movimentos, falam com a platéia, olham para nós, quebrando nossas expectativas e despertando nosso desejo por movimentos de dança.

A política do corpo não é a de sua provocante nudez interagindo com as outras artes em ambientes extrapalco, como nos anos sessenta. Na dança-teatro de Bausch, o corpo estimula a nostalgia por uma *Belle Époque* e então ridiculariza estes conceitos de beleza a ele impostos. Estereótipos de períodos progressistas como os anos vinte e trinta, personagens hollywoodianos com casacos de *vison* ou *smoking*, ou com vestidos rodados dos anos sessenta norte-americanos, são criticamente expostos em estranhos e compulsivos gestos e contextos: Apanhando e gritando histericamente por toda uma cena, fazendo um enorme "sanduíche vivo" colocando suas pernas entre fatias de um longo pão, dançando um *twist* com rotações e locomoções exageradas ao absurdo.

O uso de materiais reais e muitas vezes orgânicos sobre o chão do palco, como água, terra, cravos, ou sal, assemelha-se aos trabalhos interativos dos anos sessenta, mas em maior escala de produção. Objetos de tal cenário não são integrados a um corpo "natural", mas constituem seus obstáculos. Dançarinos movem-se com dificuldade sobre aqueles elementos, ou mesmo por entre objetos urbanos, como blocos de um muro aos pedaços (*Palermo Palermo, 1989*), cadeiras e mesas (*Café Müller, 1978*), entre outros. As outras formas de arte são trazidas ao palco não como um retorno à integração da *Gesamtkunstwerk* (trabalho integrado de arte) de Wagner, mas como fontes de uma nova forma de dança, com um movimento característico daquela forma. Cortinas abrem e fecham, bailando ao alto volume de uma forte sinfonia ao fundo; trinta e dois pinheiros são trazidos ao palco um a um, caindo de sua posição vertical até o solo em sucessivos impactos, numa dança do desmatamento.

Diferente daqueles trabalhos interativos, as obras de Bausch não parecem buscar uma quebra da barreira entre a representação cênica e a vida. Ao contrário, seus trabalhos incorporam movimentos e elementos da vida diária justamente para demonstrar que são tão artificiais quanto a apresentação cênica. E esta demonstração, como será visto posteriormente, é feita pela repetição de ambos — movimentos e palavras. Espontaneidade é uma experiência inesperada, imprevisível, que pode acontecer apenas por meio de tais repetições.

A coreografia de Bausch incorpora e altera balé em sua forma e conteúdo, usando movimentos técnicos e cotidianos. Seu trabalho aproxima-se do de Wigman em sua utilização das experiências de vida dos dançarinos, mas distingue-se por não recusar a técnica clássica, usando-a de forma crítica. Os dançarinos de Bausch, como os de Jooss, são todos bailarinos muito bem treinados, porém com trinta ou quarenta anos de idade — mais maduros e experientes, na vida e na dança, do que dançarinos mais jovens.

Laban definiu dança como o que ocorre quando "o movimento humano cria composições de linhas no espaço o qual, de um começo definido, mostra um desenvolvimento estrutural, um crescimento levando a um clímax, uma solução e um final", o que implica uma noção de integridade.[12] Bausch diverge desse enfoque, estruturando cenas mediante a técnica da colagem com livre associação. Pequenas cenas ou seqüências de movimento são fragmentadas, repetidas, alternadas, ou realizadas simultaneamente, sem um definido desenvolvimento na direção de uma conclusão resolutiva.

Repetição é um método e um tema crucial na dança-teatro de Bausch. Por meio da repetição de movimentos e de palavras, Bausch parece confirmar e alterar as tradições da dança-teatro alemã, explorando a natureza da dança e do teatro e suas implicações psicológicas:

> A história do teatro pode ser traçada desde o início da civilização européia (ao teatro grego). Ele tem sempre sido parte de, e protegido por, uma cultura baseada na linguagem verbal; uma cultura que por muito tempo estava convencida de que tudo, ou quase tudo, poderia ser dito com palavras. A história da dança é muito mais difícil de se juntar, devido ao fato de que dança não pode ser gravada na escrita. [...]. [Hoje] há ainda a tendência de se considerar atores como os intelectuais do palco, e dançarinos como seres espontâneos capazes de entrar em contato com as forças escondidas do universo. Nossas mentes ainda se apegam à idéia de que dentro de cada homem há uma divisão entre mente e corpo. Corpo/mente, coração/cabeça — nessas construções binárias nós mais uma vez encontramos a dicotomia básica do masculino/feminino.[13]

---

[12] Irmgard Bartenieff. *Body Movement: Coping with the Environment* (Pensilvânia: Gordon & Breach Science Publishers, 1980), p. 191.

[13] Marianne van Kerkhoven. Dance, Theatre, and Their Hazy Boundaries. *Ballett International*, special issue 1 (January 1993), p. 30.

Esta convenção do teatro e da dança tem sido quebrada pela dança-teatro alemã desde seu início. Na dança-teatro de Laban, o dançarino era um integrado ser que "pensava-sentia-fazia".[14] O método de Laban era fundamentado primeiramente em "pensando em movimento", o que desenvolvia uma consciência que não deve ser confundida com um enfoque cognitivo ou intelectual, pois ele demanda que a dança seja experienciada e entendida, sentida e percebida pelo indivíduo como um ser completo".[15] Juntamente com essa filosofia, Laban criou um sistema de notação apropriado ao entendimento da dança como linguagem cinestésica ou simbólica, diferente de expressão espontânea e de linguagem discursiva.[16] Para Laban, dança "tem um conteúdo significativo, compreensível".[17]

Nas obras de Bausch, dança e teatro são trazidas ao palco como linguagem, mas não como uma totalidade de corpo-mente ou forma-conteúdo. Ao contrário, a natureza lingüística daquelas artes é explorada como intrinsecamente fragmentada. Por meio da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõem e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, em nível estético, psicológico, e social: movimentos não completam palavras em busca de uma comunicação mais completa; o corpo não completa a mente em busca de um ser total ou de uma presença mais completa no palco; mulher e homem não formam uma unidade liberando o indivíduo de sua solidão. Repetição quebra a imagem popular de dançarinos como "seres espontâneos", revelando suas insatisfações e desejos numa cadeia de movimentos e palavras repetitivos.

Gestos são movimentos corporais realizados na vida diária ou no palco. No cotidiano, gestos são parte de uma linguagem do dia-a-dia associada a determinadas atividades e funções. No palco, gestos ganham função estética; eles tornam-se estilizados e tecnicamente estruturados, em vocabulários específicos, como o do balé ou o da dança moderna norte-americana. Bausch utiliza ambos os tipos de gestos — técnico e cotidiano. Em muitos casos, o gesto técnico é repetido até ganhar significação social e estética crítica. Gestos cotidianos, por sua vez, são trazidos ao palco e, pela repetição, tornam-se abstratos, não necessariamente conectados com suas funções diárias.

Quando um gesto é feito pela primeira vez no palco, ele pode ser (mal) interpretado como uma expressão espontânea. Mas quando o mesmo gesto é repetido várias vezes, ele é claramente exposto como um elemento estético. Nas primeiras repetições, o gesto gradualmente mostra-se dissociado de uma fonte emocional espontânea. Eventualmente, as exaustivas repetições provocam sentimentos e experiências nos dançarinos e na platéia. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo, e sofrendo mutações em meio a repetições. Estas provocam constante transformação da dança-teatro na linguagem Simbólica.[18]

Nos trabalhos de Bausch, palavras são repetidas até que se dissolvam seus significados literais. Eventualmente, o corpo e sua anatomia, patologias e dores, são evocadas por aquelas mesmas palavras. Pela repetição, o meio teatral da palavra torna-se um referente à fisicalidade da dança.

---

[14] Irmgard Bartenieff. The Roots of Laban Theory: Aesthetics and Beyond. *Four Adaptations of Effort Theory in Research and Teaching* (Nova York: Dance Notation Bureau, 1970), p. 11. Mesmo hoje, no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York, esta integração é um requerimento em exames finais, apresentações e projetos, para receber o Certificado de Analista de Movimento. A integração é interpretada como a habilidade do estudante em expressar a linguagem Laban de movimento — verbal e fisicamente — com envolvimento emocional e pessoal.

[15] Claire Osborne. Ibid., p. 94.

[16] De acordo com Susanne Langer, todo trabalho de arte consiste de linguagem simbólica — o meio pelo qual os sentimentos são articulados. A linguagem simbólica da música, por exemplo, difere de linguagem verbal "porque seus elementos não são palavras — símbolos associativos independentes com uma referência fixada pela convenção. [...]. [E]la não é linguagem porque não tem vocabulário". Susanne Langer. *Sentimento e forma* (São Paulo: Perspectiva, 1980), p. 33. No livro, Langer usa as teorias de Rudolf Laban como exemplo e apoio à sua tese.

[17] Irmgard Bartenieff. *Body Movement*, ibid., p. 191.

[18] O termo "Simbólico", iniciado com "S" maiúsculo, refere-se ao estágio lingüístico do desenvolvimento do ego narcisista descrito por Lacan. Esse estágio aborda signos auto-referentes, multiplicadores de si mesmos e abertos à infinita significação a partir de suas inter-relações em uma "cadeia significante", distinto de "simbólico" ou "linguagem simbólica" de Langer, que aborda símbolos nos quais cada significante corresponde a um significado. Vide próxima seção deste capítulo: "De Símbolo a Signo"; Jacques Lacan. A rede dos significantes. *O seminário, livro 11 — os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (Rio de Janeiro: Zahar, 1979), p. 45-55 e A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. *Escritos* (São Paulo: Perspectiva, 1978), p. 223-59; Américo Vallejo & Ligia C. Magalhães. *Lacan: operadores da leitura* (São Paulo: Perspectiva, 1991).

A dança-teatro de Bausch, como a de Laban, entrelaça dança e palavras num tipo de consciência que não deve ser confundida com um enfoque intelectual. Mas o trabalho de Bausch implica uma constante incompletude, busca, e transformação em um pensar-sentir-fazer fragmentado, em vez de integrado:

> Os passos têm vindo sempre de algum outro lugar — nunca das pernas. [...]. É simplesmente uma questão de quando é dança, e quando não é. Onde começa? Quando chamamos de dança? Tem de fato algo a ver com consciência, com *consciência corporal*, e *a maneira pela qual formamos as coisas*. Mas então não precisa ter este tipo de forma estética. Pode ter uma forma totalmente diferente e ainda assim ser dança. Basicamente, quer se dizer algo que não pode ser dito [pois a expressão do material interno implicaria sua transformação em linguagem], então faz-se um poema para que se possa sentir o que se quer dizer. Então palavras, eu acho, são um meio — um meio para um fim.[19] (Ênfase minha.)

Definida como "consciência corporal" e "a maneira pela qual formamos as coisas", a natureza simbólica da dança-teatro é associada ao desenvolvimento humano físico e psíquico. De fato, como afirmado por Jacques Lacan, é por meio da linguagem simbólica que o ego não apenas interage com o mundo, mas é em si mesmo construído física e psiquicamente, em sua imagem corporal.[20]

Segundo Lacan, a imagem corporal inicia sua formação na infância, por meio de sucessivas internalizações de específicas imagens externas. A construção deste "mapa corporal" não depende

---

[19] Norbert Servos & Gert Weigelt. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish — Excursions into Dance* (Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984), p. 239. As palavras de Bausch me inspiraram a usar fragmentos poéticos na abertura e partes dos capítulos.

[20] The Mirror Stage as Formative of the Function of the I. *Écrits* (Nova York: W. W. Norton & Company Inc., 1977), p. 1-7. Este capítulo, traduzido de *Écrits* (Éditions du Seuil, 1966) por Alan Sheridan, não consta na tradução para a língua portuguesa *Escritos* (São Paulo: Perspectiva, 1978).

de leis biológicas, mas sim de significações e fantasias de familiares a respeito do corpo. A imagem corporal é, então, a repetição do mapa ambiental ou sociofamiliar na própria *psiqué* e órgãos físicos do indivíduo. É por meio da imagem corporal que o esquema de gestos e posturas de uma sociedade é transmitido. A identidade corporal individual não é autêntica nem contrastante à sociedade. O corpo individual *é* um corpo social — uma construção em nível psicofísico, constantemente permeada e controlada por repetitivas normas de disciplina em meio a relações sociais de poder.

Por meio da repetição, Bausch não apenas expõe a natureza simbólica da dança-teatro, mas também explora o mapa corporal adquirido pela repetição desde a infância. Seus dançarinos freqüentemente repetem em cena momentos daquela fase de suas vidas, mostrando como incorporaram padrões sociais. Em outras palavras, repetem os momentos nos quais começaram a repetir movimentos e comportamentos de outras pessoas. Eles atuam "medos infantis em ingênuos jogos e rituais, às vezes todos representando crianças, às vezes adultos e crianças".[21]

Por meio da repetição, a dança-teatro de Bausch contém ambos os interesses: o de Wigman, com a expressão pessoal e psicológica, e o de Jooss, com questões sociais e políticas. Seu trabalho também expande o gesto social de Brecht para uma política corporal individual:

> [Apesar de a] dança-teatro de Pina Bausch [...] usar alguns dos conceitos básicos do teatro épico — *gestus*, efeito V, um certo uso do cômico como uma súbita virada de percepção [...] seus objetivos políticos são diferentes [...]. A diferença é que seus atores mostram a si mesmos; a divisão entre corpo e papel social no palco é experienciada e apresentada em seus próprios corpos. Eles são os demonstradores de seus próprios corpos [com suas histórias], não do corpo de algum transeunte, como no modelo de cena de rua de Brecht.[22]

Re-apresentar cenas passadas em apresentações no presente implica a reconstrução física e verbal da história do dançarino, registrada em seu próprio corpo, transformando-a numa forma estética. Como dito por Lacan:

---

[21] Elizabeth Wright. *Postmodern Brecht: a Re-presentation* (Londres: Routledge, c. 1989), p. 116.

[22] Elizabeth Wright. Ibid., p. 118, 119.

O fato de que o sujeito revive, rememora, no sentido intuitivo da palavra, os eventos formadores da sua existência, não é, em si mesmo, tão importante. O que conta é o que ele disso reconstrói. [...]. O centro de gravidade do sujeito é essa síntese presente do passado [realizada em cena] a que chamamos história.[23]

Mediante a repetição de gestos, palavras e experiências passadas, a dança-teatro nas obras de Bausch pode ser definida como a consciência do corpo quanto à sua própria história como tópico Simbólico e social em constante transformação.

De símbolo a signo: a linguagem da dança-teatro

> Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto idéias, pinto o mais inatingível "para sempre". Ou "para nunca", é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura.
>
> CLARICE LISPECTOR[24]

> Achar uma linguagem. Para a dança. Para a vida. "Apenas falar não significa nada", Pina Bausch disse num ensaio; e em outro evento: "Carícia também pode ser dança". Em seu trabalho ela esta buscando e sempre encontrando outra linguagem / não apenas para a dança. A aproximação a esta nova linguagem é muito sutil e com grande respeito por dança. "Aquilo que eu acho bonito e importante e valioso, eu quero deixar intocado no primeiro momento, porque eu acho tão importante". [...]. "Eu penso que se deve aprender alguma outra coisa primeiro e talvez então se possa dançar de novo".
>
> RAIMUND HOGHE & PINA BAUSCH[25]

Dança: entre o natural e o verbal

Desde a virada lingüística no início deste século,[26] a interpretação do movimento corporal humano, e conseqüentemente da dança, tem oscilado entre expressão natural e sistema de código lingüístico. Segundo Susanne Langer, a conexão entre dança e corpo humano, independente de linguagem verbal, tem levado ao entendimento da dança como a única forma de arte a permitir uma expressão direta, ou seja, não mediada por linguagem.[27] Susan Leigh Foster descreve essa atitude estética na história da dança contemporânea:

> A busca de um modo natural de mover-se, de um corpo natural, e um natural e orgânico processo coreográfico, dominou a dança de palco norte-americana na parte inicial deste século, e continua hoje. Tipicamente, aqueles engajados nesta busca dão à dança um papel como o de meio mais apropriado para a expressão das dimensões primais, emocionais e libidinosas da experiência humana. Dança é vista como o extravasamento de sentimentos intuitivos ou inconscientes, inacessíveis à expressão (intelectual) verbal. Baseados neste modelo, dançarinos freqüentemente cultivam uma mudez santimoniosa, evitando o que é verbal, lógico e discursivo, para privilegiar o físico e o sensato.[28]

Em oposição à interpretação do movimento humano como expressão espontânea de sentimentos pessoais, aquele é visto como um sistema (aprendido) de comunicação social, paralelo à linguagem verbal. A primeira sugestão de movimento corporal "aprendido como as palavras de uma linguagem" foi feita por Charles Darwin em 1872, em *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*.[29] Essa tese foi desenvolvida pela Cinésica (*Kinesics*), ciência estruturalista que estuda o comportamento corporal, que surgiu ao final da década de quarenta nos Estados Unidos. Atualmente, a Cinésica baseia-se principalmente na tese de Edward Sapir de que o "gesto corporal é um código que deve ser aprendido com a visão para uma comunicação bem-sucedida".[30] Estudos nessa área têm tentado traçar este código corporal ("linguagem não-verbal") comparando-o com a linguagem verbal, atribuindo significados a gestos selecionados.

---

[23] Jacques Lacan. *O seminário, livro 1 — os escritos técnicos de Freud* (Rio de Janeiro: Zahar, 1986), p. 22, 48.

[24] *Água viva* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994), p. 16.

[25] Detlef Erler. *Pina Bausch* (Kilchberg: Stemmle, 1994), p. 13.

[26] Em *A Companion to Aesthetics* (Cambridge: Blackwell Publishers, 1992, p. 399), Karl Otto Appel divide a história da filosofia moderna em três estágios: o ontológico, iniciado por Platão, com um interesse nos objetos em si mesmos; o epistemológico, iniciado por Descartes, com um interesse no sujeito do conhecimento ou ego; e o lingüístico, iniciado por Kant, em que filósofos se preocupam com a questão da linguagem e das relações sociais.

[27] "A doutrina largamente popular de que toda obra de arte brota de uma emoção que agita o artista, e que é «expressa» diretamente na obra, pode ser encontrada na literatura de todas as artes. Somente na literatura da dança, a pretensão de auto-expressão direta é quase unânime". Susanne Langer. *Sentimento e forma*, ibid., p. 184, 185.

[28] *Reading Dancing — Bodies Subjects in Contemporary American Dance* (Berkeley: University of California Press, 1986), p. xiv.

[29] Ed. Francis Darwin (re-ed. Chicago: University of Chicago Press, 1965).

A interpretação "naturalista" considera movimento corporal como anterior e não influenciado pela linguagem verbal, ao passo que a interpretação "lingüista" favorece a linguagem verbal. Ambas as interpretações constituem sistemas buscando uma verdade final e estável, no corpo ou nas palavras. Ambas evitam o paradoxo da dança e do movimento: ser simultaneamente física e lingüística.

> O corpo humano é um local de relação entre paixão e ação, entre impressão e expressão, entre percepção e movimento. É uma tela de projeção para obsessões imaginárias e o instrumento próximo às fantasias pressionando para serem encarnadas e realizadas. O corpo oscila; ele não é inteiramente um campo, não inteiramente um meio. Ele pode ser descrito e ele pode falar. Ele flutua entre sintoma e símbolo. A oscilação provavelmente descreve a figura oito de uma banda de Moebius. Ela nunca é inteiramente visível.[31]

Neste dilema corpo-mente, movimento-palavra, a interpretação naturalista ou a lingüista favorecem um ou outro lado, em vez de explorar criticamente a relação de poder e a constante e recíproca influência entre palavras e movimento, seja em dança, seja na vida cotidiana. Uma teoria que questione essas relações de poder requer uma re-definição de "linguagem" além do puramente verbal. Essa teoria incluiria a maior das contradições da dança — sua fisicalidade real como um sistema de signos abstratos — sem impor uma unidade artificial e uma verdade final. Este entendimento de movimento e de dança, tanto como energia natural quanto como comunicação lingüística, faz parte da filosofia de Pina Bausch:

> É muito importante, é fantástico, para as pessoas usarem a festa do movimento [na vida diária]. É necessário usar todas as energias na vida. Às vezes nós recebemos muita pressão, e para onde ela vai? Ou nós fazemos algo positivo, ou nem tanto, com toda esta energia, ou nós simplesmente não sabemos o que fazer com ela. Mas isto também é algo que deve acontecer em grupo, porque as pessoas se encontram, comunicam-se.[32]

Laban e Langer: a dança-teatro como linguagem simbólica

A discussão de movimento corporal como natural ou lingüístico tem estado particularmente presente na dança-teatro alemã. Desde o início desta, coreógrafos estavam interessados na definição e exploração de uma linguagem da dança. Tal linguagem seria diferente não somente de expressão espontânea, mas também de linguagem verbal. A definição de dança-teatro por tais parâmetros era um dos principais interesses de Rudolf Laban:

> Quando eu me encarregüei de ser um dos primeiros entre os dançarinos de hoje a falar de um mundo para cuja linguagem faltam palavras, eu estava totalmente consciente das dificuldades deste cargo. Apenas uma firme convicção de que temos que conquistar para a dança o campo da expressão escrita e falada, abri-lo [...] para círculos mais amplos, trouxe-me a abraçar esta difícil tarefa.[33]

As teorias de movimento de Laban podem ser vistas como uma tentativa de integrar e ir além de ambos — a qualidade "mística" da dança (não mediada por linguagem), e o enfoque científico do estruturalismo e da lingüística em desenvolvimento no início deste século.[34] Laban pretendeu estabelecer certos princípios, derivados de uma "simbologia [particular a] formas de dança", para "capturar, preservar, examinar as efêmeras criações [de dança]".[35] Sua atitude estruturalista buscava estabelecer a dança como forma de arte autônoma, com sua própria linguagem. Paradoxalmente, sua tentativa de emancipar a dança parece também resistir à efêmera qualidade inerente a ela, tentando solucionar a ansiedade de uma constante perda (de movimento).

---

[30] Julia Kristeva. Gesture: Practice or Communication? Ted Polhemus (ed.). *The Body Reader: Social Aspects of the Human Body*, (Nova York: Pantheon, 1978), p. 264-84.

[31] Dietmar Kamper. Incorporation and Mimesis: Primordial Patterns of Imagination. *Binationale: German Art of the Late Eighties, American Art of the Late Eighties*, de Jürgen Harten & David A. Ross (Colônia: DuMont Buchverlag, 1988), p. 46. Como será visto posteriormente, a Banda de Moebius é citada por ambos, Rudolf Laban e Jacques Lacan.

[32] Pina Bausch. Cristina Durán. Ibid.

[33] Rudolf Laban, traduzido de *Die Welt des Tänzers* por Vera Maletic. Vera Maletic. *Body – Space – Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts* (Berlim: Mounton de Gruyter, 1987), p. 51.

[34] Em seu *Course in General Linguistics* (1915; re-ed. Illinois: Open Court, 1986) Ferdinand de Saussure delimitou os princípios que governam a lingüística e a semiótica. Para ele, linguagem (*langue*) é um sistema de signos que se dividem em conceito ou "significado", e sua correspon-

A teoria de movimento de Laban — base para seu "sistema" de notação — está em concordância com o conceito de linguagem simbólica de Susanne Langer.[36] Para Laban, cada "tensão de movimento" é expressiva de um sentimento ou emoção correspondente: "Todo estado emocional coincide com uma tensão corporal muito

---

dente representação externa, auditiva ou visual e gráfica, ou "significante", na fórmula

$$\frac{\text{significado}}{\text{significante.}}$$

Essa correspondência assegura o domínio do significado, construindo a linguagem como uma unidade contida em si mesma que estrutura e organiza, com sucesso, a expressão pessoal e as relações sociais.

[35] Vera Maletic. *Body — Space — Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, ibid., p. 113.

[36] Todas as formas de arte consistem em "um sentimento imaginado, ou uma emoção precisamente concebida que é formulada em um símbolo perceptível" (linguagem simbólica), diferente de "um sentimento ou emoção realmente sentidos como resposta a eventos reais". Susanne Langer. *Sentimento e forma*, ibid., p. 190. Os movimentos realizados pelo dançarino são "reais", no sentido da atividade neuromuscular, mas são logicamente expressivos, e não auto-expressivos. "Os gestos reais do dançarino são usados para criar uma semelhança de auto-expressão e são, destarte, transformados em movimento espontâneo virtual, ou gesto virtual" (ibid., p. 189) Gesto virtual, baseado em sentimento imaginado ou conceitualizado, e não necessariamente experenciado, constitui a ilusão primária da dança, definindo-a como uma forma de arte. Apesar de liberar dança de "expressão espontânea", a teoria de Langer ainda supõe a correspondência entre conceito (significado) e expressão (significante), prendendo o movimento corporal a uma organização saussuriana, estruturalista e imposta. Movimento é preso a seu correspondente significado; e dança, a um claro sentido, totalmente comunicado a platéia. Para um paralelo entre a estética de Susanne Langer e as teorias de Rudolf Laban, consultar Irmgard Bartenieff. The Roots of Laban Theory: Aesthetics and Beyond. *Four Adaptations of Effort Theory in Research and Teaching*, ibid., p. 1-28.

definida".[37] No tocante a notação, o símbolo escrito representa o gesto correspondente:

> Em todo gesto e sua representação simbólica [notação] os elementos da forma básica continuam os mesmos: a linha reta, a onda, a espiral. Suas diferenciações e combinações resultam num diferente contexto de sentimento e pensamento.[38]

Laban também defendeu a correspondência entre corpo e mente, em um "ser completo", por meio desta linguagem gestual simbólica.[39]

Os símbolos e terminologia de Laban para a descrição de movimento foram criados para serem tão dinâmicos quanto a natureza da dança, e não como unidades estáticas:

> Coreografia [primeira formulação de corêutica e notação de movimento, 1926]. A explicação do mundo das formas de dança não deve ser confinado à enumeração de estados rígidos. Este mundo deve ser considerado como ondulações (transformações) vivas em constante mudança.[40]

Para alcançar tal notação "dinâmica", Laban baseou suas teorias de movimento num "*continuum* entre polaridades", como mobilidade e estabilidade, e interno e externo.[41] Como na simbólica correspondência entre sentimento e forma, movimento e notação, corpo e mente, tais polaridades se relacionam em um todo unificador.[42]

Bausch e Lacan: a dança-teatro como cadeia significante

As obras de Bausch estão em concordância com a teoria de Laban de considerar dança como linguagem, mas elas alteram suas teorias unificadoras de forma-significado e corpo-mente. Ao passo que a teoria de Laban implica a unificação e o preenchimento significativo do símbolo, a dança-teatro de Bausch explora a arbitrariedade e não-repouso do signo.[43] Mediante a repetição de movimentos e/ou palavras, suas obras expõem a ruptura, em vez de correspondência, entre expressão e percepção. As repetições provocam mudanças nos eventos ou seqüências, insistindo na constante perda da dança em sua natureza performática, em vez de tentar preservá-la.

---

[37] Rudolf Laban, trad. de *Die Welt des Tänzers* por Irmgard Bartenieff. Ibid., p. 10.

[38] Rudolf Laban. Ibid., p. 10.

[39] Claire Osborne. Ibid., p. 94.

[40] Rudolf Laban. Irmgard Bartenieff. Ibid., p. 5.

[41] Vera Maletic. Ibid., p. 52. Vide "Corpo-Expressividade-Forma-Espaço", in Apêndice A.

[42] "A discussão das fundamentais opiniões de Laban quanto a movimento como um processo dinâmico num *continuum* entre polaridades, e quanto à unidade de todos os componentes de movimento, será um prefácio à exposição de seu maior sistema de classificação de movimento". Vera Maletic. Ibid., p. 52.

Na teoria de arte de Langer, significação apenas é possível por meio da forma estética, simbolicamente lingüística, numa correspondência entre forma e conteúdo. O conteúdo das obras de Bausch podem nascer apenas de sua forma, como na teoria de Langer, mas as repetições constantemente fragmentam e separam os significados de suas formas originais. Conteúdos e significados são constantemente descartados e desafiados, em vez de expressados pela

---

[43] A "linguagem simbólica" de Langer aproxima-se do conceito de "símbolo" de Julia Kristeva, em oposição ao de "signo". De acordo com Kristeva, "No caso do símbolo, o objeto significado é representado pela unidade significante por meio de uma restritiva relação de função; ao passo que o signo [...] finge não assumir esta relação a qual em seu caso é mais fraca e portanto pode ser dada como arbitrária". Para Kristeva, o símbolo é "antiparadoxal", pois suas duas unidades opostas (representado e representação) formam um circuito fechado de correspondência direta e de totalidade. O signo, em vez de expressar um sentido correspondente, é capaz de referir a muitos significados, ou de volta a si mesmo. A totalidade e preenchimento do símbolo é substituída pela fragmentação, ambigüidade, ausência de sentido correspondente, e auto-repetição do signo. Este só concede significado de maneira relacional, arbitrária, e imprevisível. Ele torna-se a forma a respeito de sua própria estrutura; ele fala sobre sua forma, multiplicando-a em vez de fechá-la em um único significado. Liberado de seu correspondente sentido, o signo cria um sistema (de linguagem) marcado por repetição e transformação: "O signo pode criar um sistema aberto de transformação e geração [...] [ele] significa a infinitização do discurso. [...] ele torna-se uma mutação potencial, uma constante transformação [...] não como algo causado por fatores extrínsicos [como sentimentos ou significados preexistentes], mas como a transformação produzida pelas possíveis combinações dentro de sua própria estrutura. [...]. Seu sentido é o resultado de uma interação com outros signos. [...]. [Dentro do campo do signo,] novas estruturas são para sempre geradas e transformadas". Julia Kristeva. From Symbol to Sign. *The Kristeva Reader* (Nova York: Columbia University Press, 1986), p. 63-73.

forma repetitiva. Nesse sentido, tais repetições põem dança na "cadeia significante" de Jacques Lacan, além de na linguagem simbólica de Langer.[44]

A dança-teatro alemã: uma linguagem em movimento

Apesar de as teorias de Laban serem baseadas em polaridades unificadas, a Análise de Movimento Laban (LMA) hoje deve ser posta num contexto de fragmentação entre corpo e mente, movimento e sentimento, parte do trabalho de Bausch e de Lacan. Dessa forma, a descrição de movimentos não forma uma unidade com seu movimento original. Há necessariamente uma ruptura entre a descrição de LMA e a dança. Pesquisadores não pretendem descrever com absoluta precisão, nem preservar a dança, mas abrir novas possibilidades de entendimento desta na busca simbólica. Em vez de estabelecer correspondentes símbolos e significados, LMA multiplica as possibilidades de interpretação, de associações teóricas, e a criação de mais material escrito e coreográfico. LMA torna-se uma "força semântica pluralizadora": um instrumento lingüístico, artístico e filosófico.[45]

---

[44] Lacan inverteu a fórmula de Saussure (ibid., nota 36), colocando o significante como S maiúsculo e em tipo romano acima do significado italizado: $\frac{S}{s}$

Com o domínio do significante, a linguagem não comunica um claro significado. Em vez de conduzir um significado *a priori*, o significante multiplica e contradiz significados imprevisíveis. O Significado só pode vir de uma relação entre significantes (metonímia e metáfora). A "infinitização do discurso", referida por Kristeva, está de acordo com o conceito de "cadeia significante" de Lacan: "Qualquer um que vá em busca do significado em sua origem, ou em suas formas essenciais, não tem outra opção que não a de viajar pelo caminho da linguagem, e a todo momento nessa jornada, significantes variadamente conectados estendem-se ao horizonte em todas as direções. Quando o significado parece estar finalmente ao alcance, dissolve-se ao toque do explorador em ainda mais significantes". M. Bowie. *Lacan* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), p. 64. Para Lacan, a linguagem é simultaneamente verbal e corporal; não é limitada à verbalização ou a gestos correspondentes a palavras. A linguagem é um sistema de construções sociofamiliares que formam o corpo psíquico e físico do indivíduo, em seu discurso, modos de pensar e imagem corporal. Estruturada em forma de cadeia, a linguagem é um mediador que invade e distorce, mas também uma fonte de multiplicação e transformação. Lacan põe movimento corporal, cotidiano ou técnico, nesta ambígua cadeia significante: "Ora, um gesto humano está do lado da linguagem e não da manifestação motora". Lacan. *O seminário, livro 1*, ibid., p. 290 e *Escritos*, ibid., p. 232.

De fato, a busca de Laban por uma linguagem "dinâmica" parece realizar-se melhor dentro da constantemente transformativa cadeia significante de Lacan, do que dentro de unificadas, correspondentes e portanto estáticas oposições. Na cadeia significante, as binárias oposições de Laban não refletem de volta uma na outra, trazendo repouso, numa completude imaginária. No Simbólico, ao contrário, elas se desencontram, mas ainda tentando refletir-se. Suas constantes contradições em busca do encontro provoca recíproco distúrbio e mudança. A relação entre dois opostos torna-se um transformativo processo num *continuum* de re-definições e buscas. Tal dinâmica dentro da ordem simbólica pode ser mais bem representada por uma figura geométrica citada por Rudolf Laban e por Jacques Lacan — a Banda de Moebius. Essa figura, descrita por Rudolf Laban como "Lemniscate" e por Jacques Lacan como "forma tridimensional de toro", é criada pela junção das duas extremidades invertidas de uma banda, cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas[46] (Figura 3). Rudolf Laban descreveu a Banda de Moebius como dança, em que duas partes do corpo realizam movimentos diferentes e harmoniosos entre si:

> Um estágio intermediário entre o nó e a linha com simples curva é a lemniscate. Linhas nozadas e linhas curvadas podem formar a ponta das bandas lemniscates. Tais bandas não têm superfícies internas e externas claramente distinguíveis. Elas são círculos de bandas invertidas. Quando se observa pessoas moverem-se nela, freqüentemente parece como se elas tivessem o desejo de abrigarem-se num plano curvo ou numa banda arcada, ou de afagá-la. Planos, bandas, e também lemniscates podem ser reconhecidos por suas formas de linha dupla traçadas

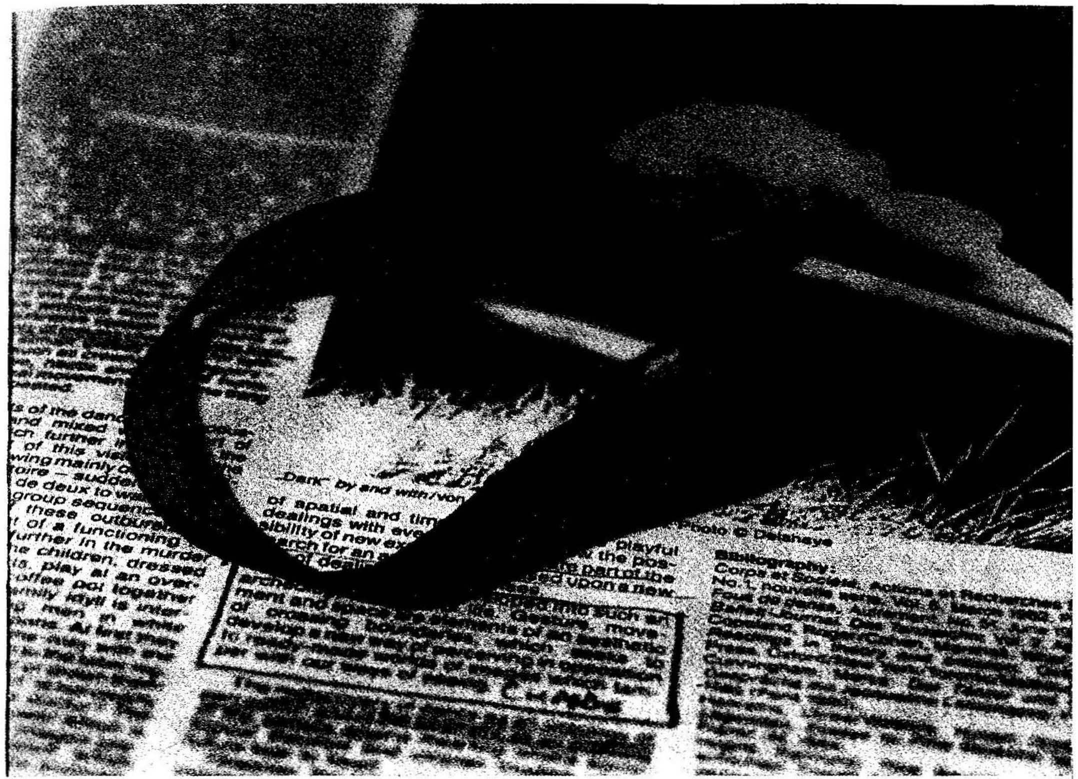


Figura 3. A Banda de Moebius ou Lemniscate.
Foto de Ciane Fernandes.

---

[45] M. Bowie. *Lacan*, ibid., p. 66.

[46] "O matemático e astrônomo A. F. Moebius (1790-1868) descobriu uma superfície, a qual descreveu como não tendo «outro lado», por exemplo, uma superfície de um lado da qual se pode chegar a seu outro lado sem atravessar uma extremidade". Rudolf Laban. *The Language of Movement: a Guidebook to Choreutics* (Boston: Plays, 1974), p. 98.

> no espaço, em concordância, por duas partes do membro em movimento ou pelo torso. Isto é como um «dueto» de duas partes do corpo como em duas partes de canto. [...] Temos que mover ao longo da banda duas vezes para retornarmos ao ponto de partida, ao mesmo tempo curvando [ou esculpindo com] o corpo.[47]

Jacques Lacan, por outro lado, utiliza a forma para representar a queda do indivíduo na Ordem Simbólica e na cadeia significante, em que o indivíduo e o outro constantemente se desencontram:

> Dizer que esse sentido mortal [a queda no Simbólico] revela na fala um centro exterior à linguagem, é mais do que uma metáfora e manifesta uma estrutura. Essa estrutura é diferente da espacialização da circunferência ou da esfera, em que se compraz a esquematizar os limites do vivente e de seu meio: ela responde antes a esse grupo relacional que a lógica simbólica designa topologicamente como um anel.
>
> Ao querer dar dela uma representação intuitiva, parece que mais do que à superficialidade de uma zona, é à forma tridimensional de toro que seria preciso recorrer, na medida em que sua exterioridade periférica e sua exterioridade central não constituem mais do que uma única região.[48]

Usar psicanálise pós-estruturalista como contexto para análise estruturalista de movimento, cria um duplo disturbador, em vez de complementar — uma similar mas desafiadora auto-reflexão (Laban/Lacan). Dentro da Banda de Moebius, LMA e a cadeia significante de Lacan se desafiam e se redefinem, numa constante busca pela linguagem da dança. Tal recontextualização da teoria de Laban não desrespeita nem contradiz seu projeto:

> Em conclusão, pode-se sugerir que, devido à amplitude de seus conceitos originais, as classificações de movimento de Laban concedem uma base suficientemente ampla para *ambos*: o desenvolvimento de suas idéias germinais, e sua aplicação dentro de outros modelos teóricos.[49] (Ênfase minha.)

O método de Bausch fragmenta e repete elementos de diferentes formas de arte, sejam eles da vida diária, sejam do palco. Nesse contexto, os elementos distorcem uns aos outros, em vez de proverem uma aparente e imaginária completude. Nas distorcidas estruturas de espelho das peças, a repetição de movimentos ou de palavras constantemente os modifica, multiplicando seus significados. Na invertida figura oito do Simbólico (Banda de Moebius), as obras de Bausch lidam com várias contínuas dinâmicas, em vez de estáveis dicotomias: *repetiçãotransformação, dançateatro, processoproduto, dançarinoplatéia, significantesignificado, movimentopalavra, corpomente, mulherhomem, indivíduosociedade, futuropassado, euoutro*.[50]

---

[47] Rudolf Laban. Ibid., p. 97, 98.

[48] Lacan. *Escritos*, ibid., p. 185.

[49] Vera Maletic. Ibid., p. 184.

A infinitização do discurso (Kristeva) e a cadeia significante (Lacan) sugerem linguagem como um sistema intrinsecamente dinâmico e mutável. Aplicado à dança, esse modelo libera movimento corporal de sentimentos ou significados. Ele capacita dança a usar seus próprios meios (movimento corporal) para explorar-se como forma de arte. O corpo dançante torna-se instrumento de seu próprio questionamento como natural ou lingüístico. A categorização de movimento corporal como anterior a, ou dominado por linguagem verbal, é substituído por uma crítica exploração da categorização *per se*. Dança não é a espontânea expressão de instintos, nem o objeto de especulação científica. Na cadeia significante, dança é a exploração, a crítica e a busca de seus próprios meios dentro e através destas limitantes categorizações.

Seguindo os modelos de Lacan e de Kristeva, a linguagem da dança é o da constante busca entre fisicalidade e linguagem, inerentemente dupla e paradoxal. Como na teoria de Lacan, o Real (a fisicalidade da dança), o Imaginário (a imagem projetada pela dança) e o Simbólico (os desencontros entre a forma e o significado da dança) coexistem, constantemente desafiando-se e se redefinindo.[51]

---

[50] Aqui eu propositalmente escrevo as palavras como elas seriam na Banda de Moebius — sem cortes ou separações.

[51] "O Simbólico, o Imaginário e o Real pressionam-se continuamente e têm seus curtos descansos, mas não permitem que nenhum envolvente programa de síntese emerja dentro ou fora do encontro analítico. Juntas, as três ordens encerram um complexo espaço topológico no qual os movimentos caracteristicamente desordenados da mente humana podem ser marcados. A plenitude está para ser alcançada não pelos movimentos da síntese dialética na maneira hegeliana, que não poderiam ser mais ambiciosos, mas adicionalmente — lendo uma por uma as interferências entre o Simbólico, o Imaginário e o Real através das quais o «ser humano» é definido". M. Bowie. *Lacan*, ibid., p. 98, 99.

Assim, a linguagem da dança é o da crítica a qualquer esquema de princípios fixos e finais. É a linguagem do paradoxo, a linguagem da não-linguagem.

Escrevendançando

A Banda de Moebius é a representação conceitual-espacial mais apropriada ao estudo das obras de Bausch. No método desta pesquisa, não se criou uma hipótese teórica a ser comprovada na prática. Num formato científico-artístico, a teoria e a prática se desafiaram e se recriaram continua e mutuamente num processo de *escrevendançando* e *trabalhando através* da linguagem gestual e da verbal.[52] A conclusão inclui, entre outros itens, comentários sobre uma peça de dança-teatro desenvolvida pela autora durante este processo.

Este livro utiliza ambas as formas, estruturalista e pós-estruturalista, de ver, organizar, descrever, e discutir dança. Ele segue certas categorias divisórias, mas também permite uma inter-relação flexível entre os elementos categorizados, e o surgimento de vários, às vezes contraditórios, significados.

As cenas selecionadas para análise fazem parte principalmente de quatro obras: *Kontakthof* (*Pátio de Contatos*, 1978), *Arien* (Árias, 1979), *1980 — Ein Stück von Pina Bausch (1980 — Uma peça de Pina Bausch*), *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (*Um Grito nas Cordilheiras*, 1984). As cenas foram inicialmente organizadas em duas categorias ou variações de repetição, com suas subdivisões: Repetições formais; repetições implícitas no processo criativo da obra.

As repetições formais incluem: a exata repetição de uma frase de movimento ("obsessiva"); a repetição de uma cena com sutis diferenças ("alterada"); a repetição do mesmo evento em diferentes contextos ("intermitente"); a repetição de eventos previamente separados, agora simultaneamente na mesma cena ("longo alcance").

As repetições implícitas no processo criativo incluem: a reconstrução cênica de experiências passadas dos dançarinos, especialmente da infância; e a reconstrução de um conto tradicional ou ópera. Tais reconstruções não incluem necessariamente a repetição formal de palavras ou de gestos cênicos.

Em cada capítulo, essas categorias estão organizadas segundo seu grau de complexidade, geralmente na ordem descrita acima, e iniciando-se com solos e duetos, até cenas com todo o grupo. Essa é uma ordem didática artificial, já que os trabalhos de Bausch incluem todas as categorias e seus efeitos alternada e até simultaneamente, o que pode ser visto na análise completa de *Café Müller* (Apêndice D). Utilizo-me do próprio método coreográfico de Bausch, isolando as seqüências de movimento que me interessam e repetindo-as em diferentes contextos conforme meu objetivo estético-literário (vide Capítulo 2).

A Análise de Movimento Laban segue a terminologia do sistema Corpo-Expressividade-Forma-Espaço (antigo Effort-Shape ou Expressividade-Forma. Vide Apêndice A — Análise de Movimento Laban). Seguindo a notação Laban, todas as indicações de áreas do palco têm como referência o dançarino — sua frente, direita, esquerda, etc. — e não a platéia.

---

[52] A dinâmica entre escrever e dançar intitula o livro de Sally Banes. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (Hanôver: Wesleyan University Press, 1994), porém sem incluir os dois termos numa só estrutura contínua como a Banda de Moebius. Em concordância com o princípio da *repetiçãotransformação*, a expressão "trabalhando através", ou "working through", refere-se a um contínuo processo de exploração das resistências e repressões, em oposição à repetição compulsiva e à lembrança, que não transformam o padrão repetitivo. Sigmund Freud. Further Recommendations in the Technique of Psychoanalysis: Recollection, Repetition and Working-Through (1914). *Therapy and Technique* (Nova York: Collier Books, 1963), p. 157-66. Lacan apropria-se do termo, acrescentando "trabalho através *da linguagem*". Jacques Lacan. *O seminário, livro 1 — os escritos técnicos de Freud*, ibid., p. 21-3. Vide capítulo VI.

Capítulo 2

O PROCESSO CRIATIVO DO WUPPERTAL DANÇA-TEATRO: (DES)MONTANDO PERSONAGENS E CENAS

> "Algo a respeito de seu primeiro amor."
> "Como você, quando criança, imaginava o amor?"
> "Duas sentenças a respeito de amor."
> "Como você imagina o amor?"
> "Quando alguém lhe obriga a amar, como você reage, então?"
> "Palavra chave: ame a seu irmão como a si mesmo."
> "Uma vez mais, uma pequena contribuição para o Tema de Amor."
> Questões e tarefas de ensaios para *Nelken*[1]

> Na forma em que trabalho e faço as peças, sempre surge alguma diferença. É isso: minha maneira de trabalhar faz com que as coisas saiam diferentes sempre. É como se fosse toda vez uma peça diferente e ao mesmo tempo a mesma, única. É difícil dizer como ou onde qualquer coisa mudou, porque é tudo muito orgânico. As mudanças ocorrem sem que seja necessário acordar com uma idéia. Tudo pode mudar de repente. Quando faço uma nova criação, ela surge, não importa como. O importante, para mim, é a vida, tudo o que encontro. Gosto de ir a novos lugares, ter novas experiências, ver peças de teatro, mas isso não é necessariamente ajuda, porque são coisas já feitas, já aconteceram e eu tenho de fazer minhas próprias coisas.
> PINA BAUSCH[2]

Em sistematizadas técnicas de dança, como balé clássico e muitas formas de dança moderna, a repetição é parte do treinamento e do processo criativo. Durante anos na vida dos dançarinos, a repetição diária de exercícios e de seqüências de movimento preestabelecidas é um método básico para o aprendizado técnico. Durante o processo criativo de peças de dança, a repetição é usada por alguns coreógrafos como instrumento formal de composição, conectando movimentos e frases de movimentos. A repetição é também usada por muitos coreógrafos para ensinar a seqüência aos dançarinos, que repetem os movimentos com seu criador e depois sozinhos, para memorizá-los. Desse modo, a repetição é usada pelo professor de dança, pelos coreógrafos, ou pelo próprio dançarino, para construir ou rearranjar e confirmar vocabulários de movimento no corpo dançante.

---

[1] (*Cravos*, 1982). Programa da apresentação de 1986/87, Wuppertaler Bühnen. Trad. Rainer L. Brueckheimer.

[2] Cristina Durán. "Teatro-Dança de Pina Bausch faz 20 anos. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, ano IX, n.º 2.768, 7 de setembro, 1994.

No processo criativo de Bausch, a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Em vez disso, é usada precisamente para desarranjar tais construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. A repetição torna-se instrumento criativo por meio do qual os dançarinos reconstroem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias como corpos estéticos e sociais. O método é inicialmente usado para fragmentar as experiências dos dançarinos e a narrativa de suas frases de movimento. Eventualmente, produz uma continuidade distinta, transformando as histórias daqueles corpos, bem como nossos (pre)conceitos e percepções de nossa própria história corporal como platéia.

A repetição é parte estrutural no processo criativo do Wuppertal Dança-Teatro. Inicialmente, apresenta-se como a reconstrução estética das experiências passadas dos dançarinos. Esse processo não está baseado na expressão de um sentimento real, presente, mas na descrição (tradução simbólica) de sentimentos passados. Por meio da extensiva repetição, as cenas pessoais são gradualmente moldadas em uma forma estética, dissociada da personalidade do dançarino. Durante o espetáculo, as cenas repetitivas criadas por tal processo sugerem múltiplos significados.

Desde *Blaubart* (*Barba-Azul*, 1978), as peças compostas por Bausch têm sido criadas com a participação dos dançarinos. Para induzir à sua contribuição criativa, a coreógrafa apresenta-lhes uma questão, um tema, uma palavra, um som, ou frase: "Falando com uma flor", "luto", "Ah"...[3] Em resposta a tais estímulos, os dançarinos improvisam em qualquer meio desejado: movimento, palavras, sons, uma combinação de elementos. Algumas questões devem ser respondidas em forma de movimento.

Para começar o primeiro ensaio de *Bandoneon* (1980), Bausch pediu uma tarefa bem aberta:

> Apenas uma simples frase. Pode ser uma questão, se você quiser. De qualquer forma, não uma frase longa. Escreva-a em algum lugar. Você não a deve mudar mais tarde. Apenas brincando, atuando com gestos. Tente expressar o que você escreveu. Você também pode simplificá-la; até mesmo mudar a ordem. [...]. Só veja se você pode passá-la para nós através de gestos. Então, vamos ver se nós entendemos.[4]

Um a um, os dançarinos vão à frente, tentando expressar suas frases em gestos, até serem compreendidos pelos demais. Dessa forma, a coreografia é iniciada pela exploração de suas próprias experiências, tanto em forma, quanto em conteúdo. Apesar de começar com palavras — "uma simples frase" — a tarefa real do exercício é traduzi-las em linguagem corporal pessoal e social.[5]

Muitas das questões de Bausch implicam relembrar: "Como era a sua infância"? ou "[P]essoas importantes na sua vida".[6] Essas improvisações são, então, baseadas nas histórias pessoais dos dançarinos. Muitas das questões — por exemplo "Como era o seu país"? — contextualizam essas lembranças em seus ambientes sociais e culturais.[7] Outras remetem mais diretamente à vida emocional dos dançarinos, também implicando lembrança. Tais questões instigam a memória emocional e sua transformação em linguagem simbólica.

Começando o sétimo dia de ensaio de *Bandoneon*, Bausch perguntou: "Conte-me, descreva-me... quando você chora, como você chora? Considere diferentes tipos de choro. Então descreva-me alguns tipos diferentes de choro. Vocês todos choram de forma diferente, não? Que tipo de barulho você faz? Explique-o para mim.

---

[3] Ruth Amarante (dançarina, Wuppertal Dança-Teatro), em entrevista com a autora. Wuppertal, junho de 1994. Vide Apêndice B.

[4] Klaus Wildenhahn (dir.). *What Do Pina Bausch and her Dancers Do in Wuppertal?* Produzido por Internationes, 80 min., Alemanha, 1982, videocassete.

[5] Vide Helena Katz. O claro enigma da tradução. Raimund Hoghe & Ulli Weiss. *Bandoneon — em que o tango pode ser bom para tudo?* (São Paulo: Attar, 1989), p. 9, 10.

[6] Ruth Amarante, em entrevista com a autora. Ibid.

[7] Ibid.

Veja se você pode demonstrar o que você faz".[8] Nazareth Panadero respondeu: "Quando eu choro, sinto na minha garganta; ela torna-se grande, e minha respiração gruda aí. Mais tarde minha cabeça torna-se grande, e se eu tento falar, minha voz é mais baixa que o usual. Se alguém está por perto, eu tento rir um pouco. E quando vejo pessoas, eu tento manter minha face totalmente parada, e minha garganta também. Tudo fica fechado, e as lágrimas caem".[9] Em seguida, outros dançarinos fizeram também suas descrições.

Jan Minarik recusou-se a responder, dizendo que havia chorado na noite anterior, e que não queria falar sobre o assunto, ou inventar algo só para dar uma resposta. Bausch afirmou que ele não precisava responder, e completou: "Não é uma questão de fingir. Eu não pedi para você ir lá e chorar. Eu lhe pedi para pensar a respeito do que acontece quando você chora, os sons. [...]. Eu não lhe perguntei por que você chora, ou quando foi a última vez que você chorou. Eu perguntei: Como as pessoas choram"?[10] Bausch não pediu a seus dançarinos que chorassem, o que os teria levado a simular a experiência real. Em vez disso, ela pediu que descrevessem a experiência quando quer que tenha acontecido, transformando-a em forma simbólica (movimentos e palavras). A dança desenvolve-se a partir dessas reconstruções simbólicas, em vez de expressões "diretas" ou "espontâneas".

Esse método fica ainda mais claro em outro ensaio posterior, quando Bausch pede aos membros do grupo que dancem em pares, ao mesmo tempo descrevendo como riram em alguma experiência passada: "Mas vocês devem permanecer perfeitamente sérios. Eu não quero ouvir como vocês riem, mas como vocês riram, como vocês costumavam rir no passado. Não há muito do que se rir hoje em dia. [...]. Você não tem que nos contar o motivo, apenas como".[11] Depois que Jan Minarik e Meryl Tankard fizeram sua improvisação juntos, Bausch salientou ter preferido o início, pois do meio em diante parecia que eles estavam rindo em vez de descrevendo o riso. Nessa fase inicial do processo criativo, Bausch parece importar-se não com a expressão de experiências presentes, mas sim com a tradução das experiências passadas para a linguagem simbólica.

Na peça *Ein Trauerspiel* (*Um Jogo de Tristeza*, 1993), Bausch perguntou por "uma coisa que lhe faz muito, muito alegre".[12] Ruth Amarante criou então uma improvisação na qual corria e pulava de cabeça num balde com água. Para Amarante, essa cena representa sua conexão com o mar, e quão bem ela costumava sentir-se ao mergulhar. Amarante não teve de explicar esse significado a Bausch. Ela apenas apresentou a cena, e a coreógrafa selecionou para a peça final. Com Amarante, assim como com Minarik ("Você não tem que nos contar o motivo, apenas como"), Bausch importou-se com o sentimento simbolicamente transformado. A experiência original (significado) é relevante apenas como uma memória esteticamente reconstruída. Nesta fase do processo criativo, a re-presentação simbólica traz as experiências passadas precisamente como a ausência da experiência atual. Apenas mais tarde, como será visto, diferentes experiências e significados irão emergir dessa linguagem.

Dessa primeira fase, algumas cenas são selecionadas por Bausch. Então os dançarinos "passam [...] um bom tempo repetindo improvisações, e destas ela peneira ainda mais",[13] interferindo durante as repetições dos dançarinos e alterando a improvisação inicial. Como dito por Amarante: "de todas as centenas de improvisações, ela às vezes pega uma de uma pessoa e a faz interpretar isso de diversas formas diferentes. [...]. Ela muda um pouco as coisas".[14] Por meio da repetição, as histórias pessoais e os sentimentos que elas evocam são mais e mais transformados e dissociados da personalidade dos dançarinos, e re-moldada em uma forma estética. A cada quatro dias, aproximadamente, durante as improvisações, Bausch traz dois ou mais pequenos movimentos para que sejam aprendidos pelos dançarinos. Ao final do processo, pede para cada um juntar os movimentos que ela trouxe a improvisações pessoais que tenham sido selecionadas, e compor um solo de dança.

Segundo Amarante, alguns dos solos criados pelos dançarinos já são repetitivos, mas apenas em pequeno grau: "Em geral, quando a repetição é tão notada pelo público, então a repetição é da Pina. [...]. Na peça nova [*Ein Trauerspiel*], eu coloco meu corpo apoiado assim na parede, e era só isso na improvisação. Estou grudada na parede".[15] Durante os ensaios, Bausch pediu que ela repetisse essa improvisação várias vezes, e essa versão repetitiva tornou-se parte da peça. Como descrito pela dançarina, tal intervenção em sua cena inicial mudou seus sentimentos iniciais:

---

[8] Klaus Wildenhahn. Ibid.

[9] Ibid.

[10] Ibid.

[11] Ibid.

[12] Ruth Amarante. Ibid.

[13] Ibid.

[14] Ibid.

> [N]a peça, tenho que fazer isso no segundo ato, durante uns vinte minutos, o tempo todo. [...]. Ah... é louco. Começa bem, é uma sensação boa; acaba sendo bem depressivo, porque [...] uma pessoa que está o tempo todo se batendo na parede e cai no chão e levanta e vai de novo para a parede e cai de novo no chão... são as coisas de que ela gosta [...] porque o bailarino [...] não fica a mesma pessoa que começou quando repete os movimentos [...] e ela gosta de ver essa mudança com o mesmo tipo de movimento. [...]. [O] movimento [...] é carregado de possibilidades que, quando você vai repetindo tantas vezes, [...] vão crescendo e vão se adicionando.[16]

A repetição, inicialmente usada para reconstruir experiências passadas, e então para moldar a forma estética, mais tarde provoca diversas e imprevisíveis experiências no dançarino e em sua platéia, aumentando as possibilidades de interpretação e associação pessoais.

Bem ao final do processo, Bausch sugere específicas combinações para cada dançarino: "tente juntar isso com isso, isso com aquilo, tente fazer com outra pessoa [...]".[17] No palco, os dançarinos repetem suas histórias várias vezes em diferentes combinações de cenas. Como explicado pela coreógrafa:

> Não há nada lá para começar. Existem apenas respostas: frases, pequenas cenas alguém lhe mostrou. É tudo separado para começar. Então, numa certa altura, eu pego algo que penso ser certo e junto com outra coisa. Uma coisa com várias outras coisas. E quando encontro a próxima que acho certa, então a pequena coisa que tinha já se tornou muito maior. E então eu saio numa direção completamente diferente. Começa realmente pequeno e torna-se gradualmente maior.[18]

Desse modo, as peças incluem diferentes meios, num balanço entre criação da coreógrafa e dos dançarinos. Bausch os guia na manipulação e transformação de suas próprias histórias. E essa experimentação estética pode continuar quando a peça já está em cartaz. Como relatado por Amarante, "Pode acontecer como na última peça, *Ein Trauerspiel*, que durante o segundo ato havia várias músicas diferentes, e no dia do ensaio geral ela tirou tudo e colocou o *Winterreise* de Schubert. Foi um choque para todo mundo. Ninguém sabe o que pode acontecer. Durante o tempo em que a peça está no palco, os primeiros dias, primeiras semanas... ela ainda continua mudando até hoje".[19] Não há necessariamente uma separação entre processo criativo e produto final — sendo ambos marcados pela repetição e transformação das histórias pessoais dos dançarinos. De fato, as peças estão em constante processo.

Qualquer apresentação cênica realizada mais de uma vez lida com repetição. Em cada dia de espetáculo, o grupo supostamente repete a mesma peça, mas que é necessariamente outra, já que acontece em outro momento. Esse paradoxo de ser diferente quando repetindo-se é intrínseco às artes cênicas. Os trabalhos de Bausch não são passiva e ingenuamente incluídos nesse paradoxo, mas criticamente o incluem. Por meio da repetição, a dança incorpora e discute sua natureza inerentemente paradoxal. A partir do processo criativo descrito, as composições permitem sua própria transformação através e dentro desta estrutura repetitiva.

Em novembro de 1994, assisti à apresentação de *Two Cigarettes in the Dark* (*Dois Cigarros no Escuro*, 1985) cinco vezes numa mesma semana. Havia definitivamente uma estrutura básica para a peça, e muitos gestos eram exatamente os mesmos. Mas houve também muitas diferenças de noite para noite, por várias razões. Alguns atos aconteceram em diferentes locais do palco, ou um pouco mais tarde ou mais cedo, provocando uma composição de cenas totalmente nova e uma outra percepção pela platéia.

---

[15] Ruth Amarante. Ibid.

[16] Ibid.

[17] Ibid.

[18] Norbert Servos & Gert Weigelt. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance* (Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984).

[19] Ruth Amarante. Ibid.

Algumas das ações já eram improvisatórias por natureza. No segundo ato, Jacob Andersen tenta manter seu equilíbrio dando passos sobre um grosso tronco de árvore que rola em resultado de seus movimentos. Sua ação foi planejada até certo ponto, mas a dinâmica de seu peso sobre o tronco variou de noite para noite, criando variações de movimentos. Na terceira apresentação, diferente das demais, ele caiu do tronco. Sua queda não pareceu absolutamente um erro, mas sim parte de sua tentativa. A dança de Andersen não é a apresentação com sucesso sobre o tronco, mas seu esforço e tentativa ao realizar tal ação.

Tive também oportunidade de assistir a *Kontakthof* (*Pátio de Contatos*, 1978) e a *1980 — Ein Stück von Pina Bausch* (*1980 — Uma Peça de Pina Bausch*) duas vezes, cada reapresentação pelo menos oito anos após a primeira, e as combinações e o encadeamento de cenas mudaram o suficiente para que as percebesse. O repertório da companhia vive em constante processo de repetição e transformação através dos anos. A apresentação de uma peça oito anos depois de sua estréia oferece ainda mais transformações das histórias iniciais. Oito anos mais tarde, as cenas originais, baseadas nas histórias pessoais de cada dançarino, são provavelmente realizadas por outro. As cenas, já transformadas durante suas repetições no processo criativo, são aprendidas depois, por meio da repetição, por outros dançarinos. O novo dançarino inicialmente aprende os movimentos, palavras e sons. Após a memorização, associações e sentimentos são evocados no novo dançarino, baseado na forma herdada.

Na apresentação da peça *1980*, no Well's Theater de Londres, em 1984, Anne Marie Benati sobe numa cadeira e conta para a platéia as vezes que seu pai a vestia durante sua infância, colocando-a sobre a cadeira, penteando-a com dificuldade, colocando o vestido e esquecendo um importante detalhe: "[...] e então nós dois ríamos como loucos, porque você não pode ir para a rua sem calcinhas". O dançarino a seu lado, como o próprio pai, realiza as ações descritas por Benati, logo após a descrição detalhada de cada etapa, como se tentasse repetir a cena com perfeita exatidão. Na apresentação da mesma peça no Wuppertaler Bühnen, em 1994, Amarante realizou aquela cena de Benati com incrível similaridade. Não ficou de forma nenhuma aparente que não era sua própria história. Sobre esta re-presentação, Amarante conta que "[n]o começo era difícil, mas agora eu estou começando a achar essa menina. [...]. A história é dela, mas eu pego para mim e então é como se fosse minha. Meu pai morreu há muito tempo também, então tem muito a ver com essa perda de alguma pessoa muito próxima, muito querida [como para Benati]".[20] A reconstrução estética da história pessoal de Benati despertou a história pessoal de outra dançarina, instigando um constante diálogo entre forma e conteúdo, simultaneamente pes-soal e interpessoal.

De fato, esta é a estrutura de qualquer representação: a história vivida ou inventada por alguém torna-se uma forma estética e é re-apresentada por diferentes dançarinos ou atores. Mas os trabalhos de Bausch não apenas contam uma história anterior. Eles contam a história de aprender a representar histórias pessoais e sociais, como os hábitos de vestir-se com o pai. Tais peças re-presentam a exata estrutura da re-presentação. Os dançarinos não aprendem nem apresentam novos papéis como outra camada de vocabulário de movimento. Eles aprendem e apresentam criticamente o processo pessoal e social de aprender e apresentar na vida e no teatro. Por meio de tais re-presentações, eles questionam e transformam os vocabulários sobrepostos em seus corpos.

As cenas da companhia desenvolvem-se mediante a repetição e transformação do repertório físico, social, cultural e emocional. Essa qualidade estrutural é carregada até a apresentação no palco, afetando dançarinos e platéia. No palco, como no processo criativo, a repetição provoca inicialmente a separação pessoal da forma criada e apenas mais tarde irá criar significados com base na forma. Uma narrativa pode ser inicialmente estabelecida por cada cena, mas é logo quebrada e modificada pelas insistentes repetições. Essa fragmentação rompe com as expectativas do público quanto a uma narrativa linear e resolutiva. Com as expectativas frustradas, o público distancia-se por certo tempo das repetitivas ações.

Quando assisti à cena de Benati pela primeira vez, fui imediatamente capturada por sua forma, à qual associei um significado. Pouco a pouco, sua atitude descritiva confundiu-me. Defrontei-me com suas palavras e apresentação, obviamente uma reconstrução e não o evento real (descrito). Por outro lado, tive a impressão de que a cena tinha realmente acontecido mas estava agora fora de alcance. O significado era evocado pela ausência e irrecuperabilidade dos sentimentos experienciados pela dançarina no passado. O constante diálogo entre essas duas forças — a óbvia falsidade da cena, e seu profundo eco de ausência — finalmente levou-me a uma terceira: a apresentação real no palco, os gestos, sons, o impacto visual. Estava então apta a experienciar a cena de acordo com minhas próprias histórias.

---

[20] Ibid.

Assistindo à mesma cena com Amarante, tais etapas foram ainda mais intensas. Eu sabia não ser aquela história originalmente dela, o que me tornou muito descrente quanto ao seu significado "autêntico". Mas Amarante estava tão confiante que minhas expectativas foram constantemente confirmadas e descartadas. Mais uma vez, a cena capturou-me, e experienciei sua forma com meus próprios (novos) sentimentos e interpretações.

A desidentificação provocada pela repetição fortifica e liberta aqueles repertórios físicos, sociais, culturais, e emocionais. Outros significados transitórios re-surgem deles, em outro nível sensorial e psíquico para dançarinos e público. Nos trabalhos de Bausch, diferente da maioria das danças teatrais, o público não é um observador passivo que testemunha corpos intangíveis mostrando suas habilidades e talentos. As danças de Bausch capturam e transformam as expectativas da platéia, provocando constante questionamento de sua atividade e papel como observador. Como afirmado por Norbert Servos & Gert Weigelt, "É apenas durante este processo de recepção (ativa) que o trabalho de arte torna-se coerente e completo. O observador não é mais o consumidor de prazeres inconseqüentes, nem é ele testemunha de uma interpretação da realidade. Ele está envolvido e incluído numa sensual [e mutante] experiência da realidade".[21]

> *Nunca é como o que aconteceu realmente, sempre se transforma, muitas e muitas vezes, em uma coisa que acaba pertencendo a nós todos. Se alguma coisa é verdade em uma pessoa, e ela conta algo sobre seus sentimentos, acho que nós acabamos reconhecendo o sentimento, não é uma história privada. Falamos de alguma coisa que nós todos temos. Todos conhecemos esses sentimentos e os temos em conjunto.*
>
> PINA BAUSCH[22]

---

[21] Ibid., p. 21.

[22] Cristina Durán. Ibid.

Capítulo 3

ENTRE ARTIFICIALIDADE E EXPERIÊNCIA: O GESTO RE-PRESENTADO

> E depois saberei como pintar e escrever, depois da estranha mas íntima resposta. Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio.
>
> CLARICE LISPECTOR[1]

A dança, incluindo ou não a repetição formal de movimentos técnicos ou cotidianos, é repetitiva por pertencer à Ordem Simbólica: "Ora, um gesto humano está do lado da linguagem e não da manifestação motora".[2] Na cadeia significante, os movimentos da dança necessariamente multiplicam suas possibilidades de interpretação, em vez de conceberem uma clara mensagem ou significado. Em várias formas técnicas de dança, no entanto, a repetição é usada como um instrumento de composição, criando uma narrativa abstrata que pressupõe a comunicação de sentimentos, de um conteúdo ou tema. Na dança-teatro de Bausch, a repetição é usada como um instrumento auto-reflexivo, explorando a própria natureza repetitiva da arte no Simbólico. Assim, a dança não está simplesmente incluída na cadeia significante, tentando passar conteúdos externos a si mesma. Por meio da repetição de movimentos e palavras, a dança explora formalmente seus meios, bem como o poder do Simbólico sobre as "manifestações motoras". Tornando-se seu próprio assunto, constantemente questiona-se e re-define-se como forma de arte (re)produtora de significados corporais.

---

[1] *Água Viva* 13.ª ed. (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, ed.), p. 18.

[2] Jacques Lacan. *O seminário, livro 1 — os escritos técnicos de Freud* (Rio de Janeiro: Zahar, 1986), p. 290.

A exata repetição de uma seqüência de movimentos ("repetição obsessiva"), rompe a convenção de dança como expressão espontânea. Esse efeito é particularmente relevante na apropriação de gestos e reações cotidianas pela dança-teatro de Bausch. Movimentos técnicos de dança são mais facilmente vistos como abstratos, ao passo que reações e gestos cotidianos são aceitos como naturais, momentâneos, reflexos diretos do estado emocional de seu executor. Mas Bausch traz ao palco exatamente o que nos parece mais espontâneo, e o revela como re-presentativo na vida e no teatro.

Em *Arien* (*Árias*, 1979), um boneco muito semelhante a um hipopótamo real surpreende a platéia ao entrar vagarosamente no palco, não sendo visto pelos dançarinos. Logo Josephine Ann Endicott encontra-se sozinha com o animal. Ela ri continuamente, olhando para ele entre seus ataques de riso, e sai do palco guiando-o para que se retire. Sua primeira gargalhada parece convincente, expressiva de sua experiência ao deparar-se com tal inesperado evento. Mas assim que continua repetindo a mesma expressão corporal e sonora, esta perde sua força como mensageira de sensações internas, e parece referir-se a si mesma como signos escapando de uma essência significativa. Sua ausência de significado, seu absurdo, torna-se seu significado. A risada de fato denuncia a falsidade da expressão na dança da vida e do palco. O público se surpreende de novo, flagrado ao ver sua reação inicial (surpreso antes mesmo que Endicott) ser incorporada e distorcida em cena.

Em *1980 — Ein Stück von Pina Bausch* (*1980 — Uma Peça de Pina Bausch*), o gestual de surpresa é teatralmente exposto como re-presentação. Numa cena do primeiro ato, a atriz Mechthild Grossmann é vestida e "arrumada" por dois ou três dançarinos à direita baixa do palco.[3] Enquanto estes vestem um formal terno preto, e as dançarinas, longos vestidos de seda e cabelo preso, Grossmann usa um largo casaco de couro verde, na altura de uma minissaia, uma meia de seda escura, um sapato de meio salto, com os cabelos soltos constantemente caindo no rosto, e um dente da frente pintado de preto. Sua atitude corporal larga e agressiva também difere do discreto bate-papo entre os dançarinos ao fundo.

Enquanto caminha pelo palco com sua cabeça e ombros projetados para frente, suas pernas abertas para os lados, abre seus braços em fortes e rápidos cortes para os lados à frente, grita "fantástico" enfaticamente, e ri com exagero (Figura 4). Ela repete a palavra, a risada e o gestual várias vezes, interrompendo uma história que está contando, dirigindo-se aos dançarinos, aos espectadores, à grama que cobre o palco, às colunas e cortinas, etc. Esta repetição é semelhante à de Endicott, mas Grossmann parece ter um novo motivo antes de cada (idêntica) reação, confirmando sua artificialidade diante de objetos e pessoas.

A cena questiona também as fronteiras entre a dança e o teatro. Os dançarinos atuam personagens sociais tanto quanto a atriz, relembrando-nos que dançar é re-presentar. Por outro lado, a atuação da atriz é apoiada em seu gestual, e seu discurso lógico é fragmentado e repetido até transformar-se em absurdo e autocrítica.

Assim como desmistifica dança como expressão espontânea, a repetição também provoca experiência. Em *1980*, quando Anne Marie Benati "corre em círculos no palco cinqüenta vezes, gritando 'Eu estou cansada', fica finalmente cansada de verdade".[4] Seus movimentos, inicialmente leves e cheios de energia, tornam-se cada vez mais lentos, seu peso mais e mais relaxado a cada passo, como se seus membros ficassem mais pesados (crescente peso passivo); sua respiração intensifica-se até que ela mal consegue dizer a frase no mesmo ritmo de antes. A artificialidade da re-presentação inicial, falando o que não sente, torna-se uma experiência real por meio da mecânica repetição. No entanto, agora que realmente se sente cansada, mal pode falar ou dançar, num contínuo desafio entre arte e experiência.

A re-presentação provoca a experiência, e também a apaga. Num momento de *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (*Um Grito nas Cordilheiras*, 1984), mesmo a exaustão é engolida pela repetição. Na peça, Josephine Ann Endicott repete uma pequena seqüência enquanto corre em círculos sozinha no palco. Endicott vem pela direita baixa do palco, executando sua seqüência com a parte superior do corpo, sem urgência, como se já o fizesse na coxia. Um movimento naturalmente leva ao outro e de volta ao começo, sem cortes ou acentos. Esta fluidez e a repetição, além da entrada já dançando, cria a impressão de uma seqüência sem começo nem final.

---

[3] As áreas do palco têm como referência o corpo do dançarino.

[4] Elizabeth Wright. *Postmodern Brecht: a Re-Presentation* (Nova York: Routledge, 1989), p. 116.

Seus movimentos são leves e livres, com pequena alternância entre acelerado e desacelerado, além da independência entre a corrida e os movimentos circulares dos braços. Com os braços semiflexionados e próximos ao torso, sua mão direita gira ao redor da outra, enquanto seus braços descrevem um círculo para a sua esquerda; sua mão direita leva a outra em rotação até o ombro direito, onde repousa. Logo a mão direita vai até o outro ombro, e por um instante os braços se cruzam sobre o peito. As mãos logo caem de seus ombros e, com os braços flexionados, seu tórax e cabeça curvam-se um pouco para a frente embaixo, numa forma côncava, até que a mão direita gira ao redor da esquerda e recomeça.

Endicott repete esta seqüência pelo menos quatro vezes a cada volta no palco. Na sua quinta volta, seus braços estendem-se quase que completamente durante o giro das mãos; a seqüência torna-se mais lenta, os movimentos mais pesados, especialmente nas pernas, e menos precisos (aumento do fluxo livre e da forma fluida que o sustenta). Ela parece cansada e não pode executar os movimentos como antes. De repente, cai de costas para o chão, e permanece aí com a respiração visivelmente exaltada. Senta-se virada para a platéia, com as pernas e a coluna eretas, braços ao longo do corpo; vira os joelhos para a direita, levanta-se com o impulso dos braços e recomeça sua seqüência.

Como antes de cair, seus braços estendem-se para a esquerda quando as mãos giram, em vez de permanecerem flexionados e próximos ao torso como no início da cena. Dessa vez, ao curvar-se para frente com o tórax e cabeça, ela quase cai para sua baixa direita, pairando sobre o chão, e continua a seqüência. De repente, cai de novo, descansa, senta-se e levanta-se como da primeira vez. Recomeça sua seqüência, agora com qualidades muito semelhantes às do início da cena. Há cada vez menos mudanças. O pequeno descanso parece recuperá-la para que dance como antes. Mesmo a experiência da exaustão física e as mudanças tornaram-se parte da seqüência repetitiva. Quando incorporada a esta, mesmo o novo (o descanso) foi exatamente o que passou a prevenir outras mudanças. Nada é imune à repetição.

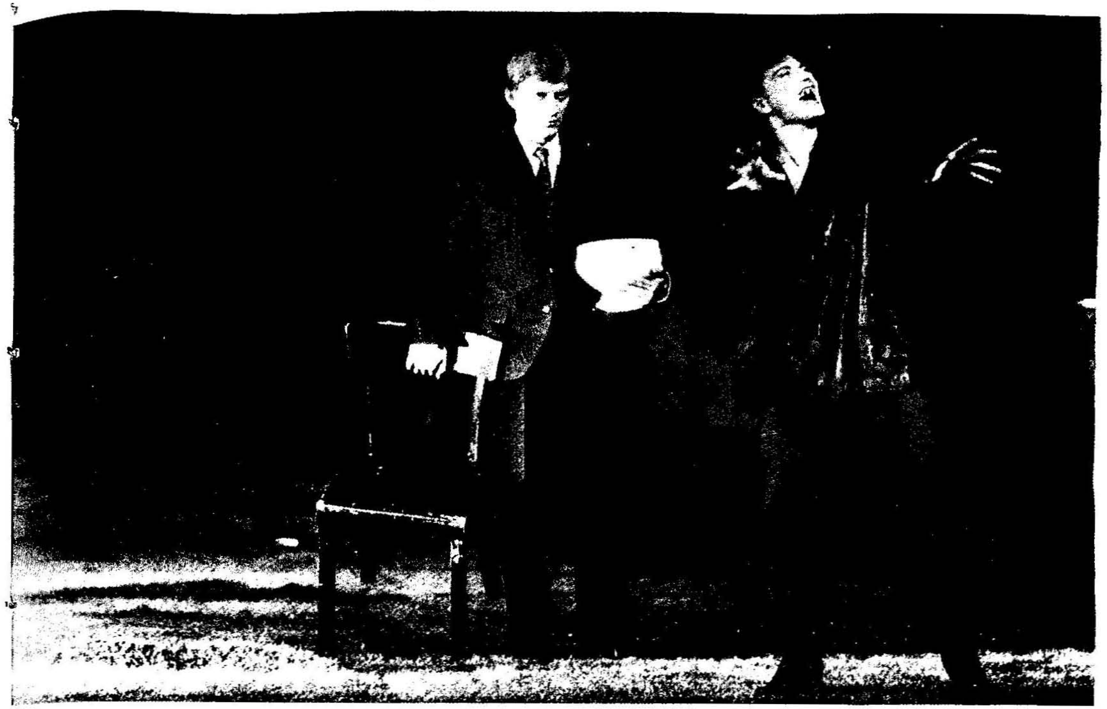


Figura 4. Mechthild Grossmann em *1980 — Ein Stück von Pina Bausch*.
Foto de Silvia Lelli Masotti.

Explorando-se como simbólica, a dança também aborda temas de relevância social. Nas obras de Bausch, o grupo de dançarinos não cria apenas uma composição coreográfica formal, mas constitui uma metáfora da sociedade, com trajes e gestos sociais. Nas longas filas de dançarinos repetindo uma mesma seqüência em uníssono, a sociedade é retratada como mecânica e sobrepondo-se à expressão individual.

Na primeira cena de *1980*, ao som de uma canção de cabaré, doze dançarinos em trajes sociais dançam uma pequena seqüência em uníssono repetidas vezes enquanto caminham em fila por entre os corredores do auditório. Olham e sorriem para o público numa sedução quase infantil, convidando para a brincadeira, enquanto suas mãos e antebraços descrevem formas circulares no espaço, como o contorno de um corpo exageradamente arredondado. A atitude dos dançarinos é quase cínica, associando a leveza infantil a movimentos muito precisos e elegantes, enquanto invadem o protegido espaço do espectador. Este é hipnotizado, confundido pela intimidade dos sorrisos, dos olhares, e dos belos gestos, tão próximos, e estranhamente mecânicos, automaticamente repetidos. Indivíduo e sociedade estão conectados em gestos infinitamente repetitivos. Dança e sociedade são incluídas no Simbólico, em suas correntes de significantes. Em contraste com o grupo, um casal dança vagarosamente, próximo um ao outro, na direita alta do palco. Na cadeia significante, a espontaneidade e a mecanização/re-presentação na dança e na sociedade têm uma relação não antagônica, mas de coexistência e recíproca intervenção.

O contraste entre a mecanização social e a individualidade é questionada pela repetição em *Arien*. Na última parte da peça, todos os dançarinos correm continuamente entre a frente e o fundo do lado direito do palco, indo o vindo como se cumprissem uma ordem. Pouco a pouco, um ou outro cai de cansaço, e recomeça. Como na corrida de Ann Endicott em *1980*, exaustão gerada pela repetição torna-se parte dela, mas agora numa composição grupal. Num dado momento, a exaustão é geral, e todos gradualmente juntam-se ao fundo, como se posassem para uma foto, exceto Ann Endicott, que continua indo e vindo, correndo sozinha.

Individualidade emerge não como expressão pessoal, mas a partir do automatismo social. A originalidade de Endicott está em conseguir ser mais compulsiva e mecânica que os outros. A repetição rompe a dicotomia entre a autenticidade individual e a mecanização social. Nem o indivíduo nem a sociedade são espontâneos: Endicott repete o movimento imposto e o grupo posa para uma repetição/registro de sua imagem.

A natureza temporal e visual da dança

> Mesmo em Camus — esse amor pelo heroísmo. Então não há outro modo? Não, mesmo compreender já é heroísmo. Então o homem não pode simplesmente abrir uma porta e olhar?
>
> CLARICE LISPECTOR[5]

> Eu nunca, jamais pensei: "É assim que é". [...]. Eu geralmente pensei em algo completamente diferente, significando algo diferente — mas não apenas aquilo [...]. Você pode ver como isto ou como aquilo. Apenas depende de como você assiste. Mas o pensamento unilateral com o qual se interpreta, simplesmente não está certo. [...]. Você pode sempre assistir de outra maneira.
>
> PINA BAUSCH[6]

Nas obras de Bausch, a repetição cria signos auto-reflexivos, explorando a forma temporal e visual da dança. Por muito tempo, numa cena de *Gebirge*, Beatrice Libonati cava buracos com os mesmos gestos, em diferentes locais do palco. Inicialmente, poderia parecer que o buraco estivesse ficando maior, num efeito somatório e funcional de suas ações idênticas. Mas ela continuava a mudar de local, desconectando seus gestos de um claro significado e função. A cena parece "esquivar-se do tempo, ou mantê-lo em um perpétuo presente".[7] Por outro lado, gradualmente cria uma progressão, já que o gesto atual *parece* com o anterior, mas é necessariamente outro. A cena torna-se uma tentativa constante e malsucedida de preservar o momento presente. Como na cadeia significante, "Quando o significado [, o presente,] parece estar finalmente ao alcance, dissolve-se ao toque do explorador em ainda mais significantes".[8]

---

[5] *Para não esquecer* 5.ª (São Paulo: Siciliano, 1992), p. 37.

[6] Raimund Hoghe. The Theatre of Pina Bausch. *The Drama Review, 24*(1): 72, (March 1980).

[7] Marianne Goldberg. Artifice and Authenticity: Gender Scenarios in Pina Bausch's Dance Theater. *Women & Performance — a Journal of Feminist Theory*, *4*(2):104-17, issue 8 (1989).

[8] M. Bowie. *Lacan* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), p. 64.

Por meio da repetição, a dança articula sua inerente qualidade efêmera.

Em outro momento da mesma peça, Libonati permanece em pé, de olhos fechados, no centro do palco, cantando baixinho. Jacob Andersen passa um giz branco no cabelo da dançarina, repetidas vezes, com tempo constante, atenção e cuidado. Pouco a pouco, seu cabelo torna-se mais branco, como se ela envelhecesse a cada gesto de Andersen. Anos de vida parecem concentrar-se naqueles minutos de repetição. O tempo não é neutralizado nem perdido, mas progride dentro e fora do palco. Enquanto Libonati permanece sozinha, de olhos fechados e cabelos brancos ao centro, Jan Minarik vem ao palco e anuncia: "Intervalo". O público aplaude efusivamente, e pára logo em seguida, já que a dançarina continua imóvel no meio da cena. A música termina, e o silêncio de Libonati é invadido pelas vozes do público retirando-se do auditório. Um espectador pergunta: "Tudo bem se eu me levantar agora?" Talvez não se deva sair com alguém ainda re-presentando em cena, mas o intervalo foi anunciado! A contradição expande a re-presentação: Não há intervalo no contínuo evento social. A repetição cênica do dançarino provoca a repetição visual da platéia, tornando-a consciente de seu papel nessa re-presentação cotidiana. Libonati permanece ali, com lágrimas caindo dos olhos fechados, até a primeira cena do segundo ato, recebendo muitos aplausos ao sair.

As peças de Bausch têm três ou quatro horas de duração, com numerosas repetições. Sua dança-teatro não re-presenta uma forma concentrada ou simbólica do tempo cotidiano, mas acontece nesse tempo "real" e ainda o dilata, juntamente com as percepções do público. Este tem tempo para absorver o material apresentado, para resistir, se deixar levar, ou mesmo para ficar cansado. De qualquer maneira, a longa duração dos trabalhos e suas repetições levam os espectadores a seus limites, provocando experiências.

Como espectadora, geralmente assisto visualmente deslumbrada e intelectualmente curiosa os eventos iniciais. Com o passar do tempo, vou ficando mais cansada, e meu corpo gradualmente relaxa na cadeira; fico menos crítica e mais receptiva a experiências surpreendentes, como súbitas mudanças na atmosfera cênica. Então, cenas são repetidas em diferentes contextos, ou com pequenas diferenças, num constante jogo entre imagens e conceitos novos e velhos, transformando minha visão e compreensão dos eventos nos quais agora me incluo.

As repetições imprimem e transformam as imagens na memória do espectador, resistindo à qualidade efêmera da dança e permitindo novas maneiras de ver. No começo de *Gebirge*, o grande e largo corpo de Jan Minarik está coberto apenas por um calção de banho, acessórios de natação — touca, óculos e protetor nasal — luvas plásticas cirúrgicas e tênis de ciclista. À direita baixa do palco, ele coloca sua mão esquerda no calção e, como se retirasse daí seu pênis, tira balões vazios, um a um, inflando-os até que estourem. Com sua já marcante presença física, reforçada pelo pequeno calção e acessórios, olha para as mãos em tempo lento e constante; a mão direita puxa um pouco o traje, e a esquerda tira o balão vazio. Mantendo seu ritmo, traz o balão à boca e o enche em repetidas e vagarosas expirações. O público não vê o rosto de Minarik — coberto pelo balão que cresce — apenas seus braços, pernas e o maciço torso. A súbita explosão de cada balão é a única mudança em seu monótono ritmo, mas mesmo elas tornam-se monótonas e previsíveis após o segundo balão. Minarik continua no mesmo ritmo nas próximas quatro repetições da seqüência com outros balões.

De início, sua ação pode ser associada a sucessivas ereções, e a platéia ri efusivamente. Após a segunda repetição, torna-se mais quieta, talvez surpresa com a opção da coreógrafa, começando uma peça com infindáveis e patéticas repetições, em silêncio, rompidas apenas pelas explosões. Só na terceira vez pude perceber o movimento do tórax de Minarik enquanto soprava o balão, seu torso inchando e esvaziando (sagital), alargando e estreitando (horizontal), alongando e encurtando (vertical) a cada inspiração e expiração. No meio da aparente rotina, essa foi minha surpreendente descoberta.

Em vez de simbólicas alusões e gestos, vi-me diante da intensificação de uma função corporal básica. Mediante a impessoal e formal repetição, o movimento corporal foi intensificado, abstraído, e então recriado temporariamente como experiência real. A exploração dos gestos como "signos para a visão"[9] inicialmente desmistifica dança como expressão espontânea, e então permite uma provisória abertura da Ordem Simbólica para o Real, em "manifestações motoras", trazendo a fisicalidade da dança como tema e experiência.

---

[9] "AG. — Esses signos que são as palavras, a que sentido se endereçam eles? / AD. — Ao ouvido. / AG. — E o gesto? / AD. — À vista". Jacques Lacan. *O seminário, livro 1*, ibid., p. 290.

A cena de Minarik repete-se em outros contextos, com pequenas modificações (repetição "alterada"). Na cena seguinte, o dançarino volta ao palco com o mesmo traje e adereços, caminhando no mesmo ritmo de antes, mas agora carregando muitos balões de diferentes desenhos e cores, já cheios. Minarik dirige-se ao mesmo local de antes, joga os balões no chão, e volta a tirar balões vazios de seu calção, e a inflá-los um a um. Porém, desta vez, antes que estourem, ele os fecha e os joga no chão. Francis Viet os pega, colocando-os com cuidado e leveza sobre o delicado corpo de Jacob Andersen, deitado no chão. Objetos destruídos na primeira cena agora protegem um corpo aparentemente frágil. O público, acostumado à seqüência inicial, assiste intrigado à sutil reversão, o inflar dos balões parando um instante antes da explosão até que se tornem delicadamente funcionais.

Viet e Andersen retiram-se, e Minarik pára sua seqüência e olha fixamente seu público. No mesmo ritmo constante e lento, caminha um pouco para frente, em direção a um balão. E então, num ataque rápido, forte e direto, senta no objeto, provocando sua explosão; pausa sentado olhando o público, levanta-se e caminha em direção a outro balão. Reinicia sua compulsão destrutiva inicial, mas agora de forma mais vigorosa, sentando em cada balão.

A peça estabelece uma regularidade de comportamento, permitindo ao público ver seus detalhes. Em seguida, a mesma estrutura é repetida, mas com uma diferença sutil e inesperada, mas muito relevante. Dessa forma, Bausch provoca a construção e o rompimento de formas de dançar e de ver dança. Em seguida, o público surpreende-se mais uma vez, com o retorno à compulsão inicial no novo contexto. A repetição na dança-teatro de Bausch confirma e surpreende as expectativas da platéia, gerando novas experiências e maneiras de ver.

Repetições "intermitentes", em que uma mesma ação acontece em diferentes cenas de uma peça, também exploram a percepção visual da platéia. Em *1980*, Nazareth Panadero bebe uma xícara de chá, servida por outro dançarino na frente do palco, enquanto outros dois dançarinos servem a mesma bebida aos espectadores no auditório. Dançarinos e público são igualmente incluídos na experiência física dessa dança, inspirada num ato social. Mais tarde na mesma peça, Lutz Förster e Mechthild Grossmann bebem chá sentados ao redor de uma pequena mesa, como um casal em polido estilo britânico, suspirando um ao outro em inglês: "Oh, querido"... "Oh, querida... Você poderia por gentileza me passar o açúcar?"

Após algum tempo, dois outros acontecimentos independentes e anteriores invadem a educada atmosfera do casal. Jan Minarik, com uma meia transparente cobrindo o rosto, encena um assassinato com um revólver. Meryl Tankard grita histericamente enquanto carrega um grande som portátil em alto volume pelo palco, também entre o casal, que continua em sua atmosfera como se nada estivesse acontecendo (Figura 5). A sobreposição dos três eventos transforma a percepção e interpretação da primeira cena, onde o espectador fora incluído. Ela mostra agora os aspectos histéricos e destrutivos de hábitos sociais de suposto respeito e educação. A repetição multiplica e acumula os significados da dança como crítica social:

- A dança-teatro desenvolveu-se numa arqueologia das maneiras de vida. Gesto, movimento e espaço são elementos de uma estética de atravessar fronteiras, que busca desenvolver uma nova maneira de perceber, em oposição a mundos prontos de imagens que adulteram nossas formas de ver.[10]

Re-tratando a significação social

Explorando-se como linguagem, a dança remete à sociedade, igualmente permeada e definida pelo Simbólico. Em *Kontakthof* (*Pátio de Contatos*, 1978), ao som de uma repetitiva canção de cabaré, os dançarinos em trajes sociais executam uma pequena seqüência, numerosas vezes, indo gradualmente do fundo para a frente do palco, olhando seria e fixamente a platéia. Seus movimentos parecem exagerar um caminhar com defeito locomotor, como se mancassem. Seus passos são precisos e bem marcados, como fragmentos adicionados um após o outro.

Em uníssono,[11] batem os pés direitos para frente e os cruzam em frente dos joelhos esquerdos, apoiando o peso apenas no pé esquerdo. Nessa posição, impulsionam suas pelves para a esquerda média atrás, enquanto seus corpos inclinam-se um pouco para a fren-

---

[10] Inge Baxmann. Dance Theatre: Rebellion of the Body, Theatre of Images and an Inquiry into the Sense of the Senses. *Ballett International, 13*(1):60 (January 1990).

[11] A descrição a seguir é feita no plural para conceber a noção do maciço movimento do grupo.

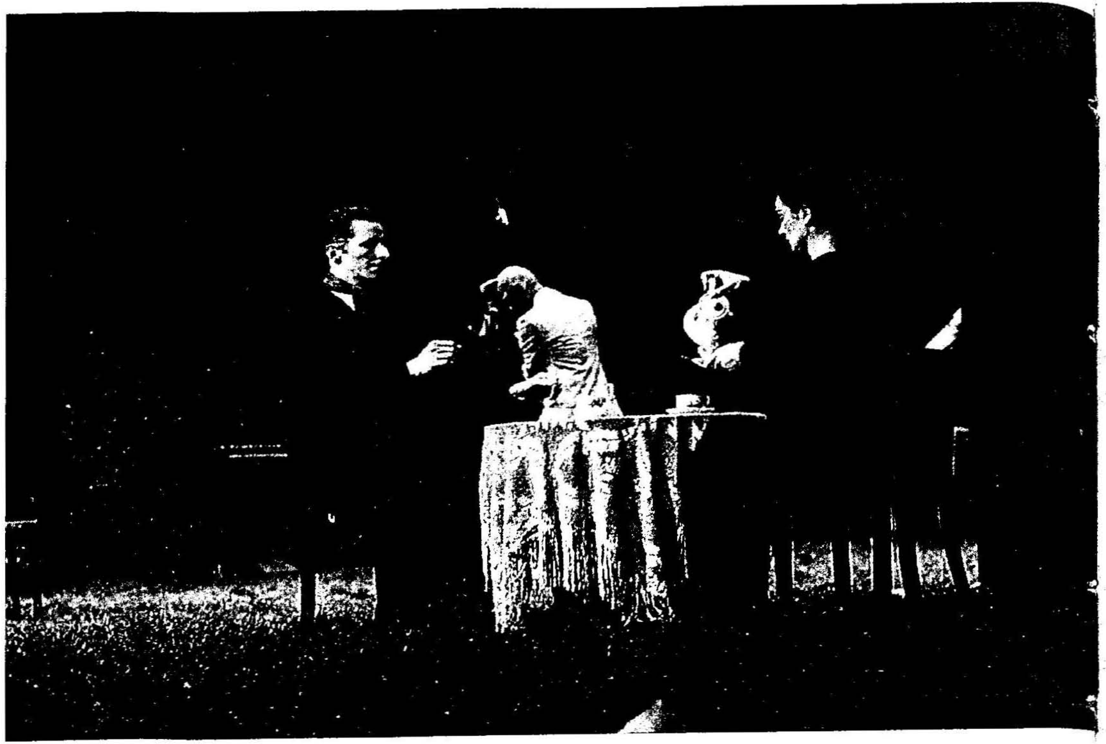


Figura 5. Lutz Förster, Mechthild Grossmann, Jan Minarik e Meryl Tankard em *1980 — Ein Stück von Pina Bausch.*
Foto de Silvia Lelli Masotti.

te, contrabalançando o peso. Trazem os pés direitos ao chão, cruzando na frente dos esquerdos. Transferem o peso corporal para os pés direitos, enquanto os esquerdos pisam para o lado à esquerda, descruzando as pernas. Em seguida, seus pés esquerdos pisam para o lado à direita, cruzando em frente dos pés direitos. Estes pisam então para a direita, descruzando as pernas, e voltam ao centro; com os pés paralelos, os dançarinos reiniciam a seqüência (Figura 6).

Apesar de olharem diretamente a platéia, avançam para frente num caminho nada direto. Durante toda a seqüência e suas repetições, transferem seus pesos de um pé para outro, com uma ênfase mais lateral que frontal. Precisam realizar a seqüência numerosas vezes para chegar à frente do palco. Em meio a tantos passos laterais, conseguem avançar precisamente ao moverem-se como defeituosos e incapazes de caminhar, no estranho impulso pélvico. Estes excelentes bailarinos, que podem caminhar das formas mais requintadas e exigentes, andam como se tivessem um deslocamento da articulação coxo-femural ao aproximarem-se do público.

A agressão não reside apenas na imagem defeituosa repetida pelos belos corpos, mas por suas imponentes atitudes na abertura lateral das pernas ao descruzarem-se, com uma rígida verticalidade e o olhar fixo na platéia. O grupo mais parece uma assustadora massa avançando em nossa direção. Os passos bem marcados e perfeitamente sincronizados retratam uma marcha militar, só que composta por soldados mancos, em vez de fortes e saudáveis representantes do poder do Estado, tão usados pelo fascismo:

> Esta não é uma multidão sem forma, cujos limites poderiam transbordar, cuja direção poderia mudar, cujos olhos poderiam vagar. Esta é uma massa ordenada, [...] o olhar hipnoticamente fixo, a direção é indicada, a única para a qual "o movimento" irá se virar, para frente. Não conhece nenhum ritmo a não ser que seja uma marcha; não conhece nenhum espaço aberto, a não ser que seja ocupado. Um povo, um império, um "Führer", [...] [n]o desejo de unir-se com outros como se une e se mergulha no amor, para transgredir as limitantes fronteiras de nossa própria solidão?[12]

---

[12] Norbert Servos. Pathos and Propaganda? On the Mass Choreography of Fascism. Some Conclusions for Dance. *Ballett International*, ibid., p. 63, 64. Vide também Valerie Preston-Dunlop. Laban and the Nazis. *Dance Theatre Journal*, 6(2):4-7 (Fall 1988).

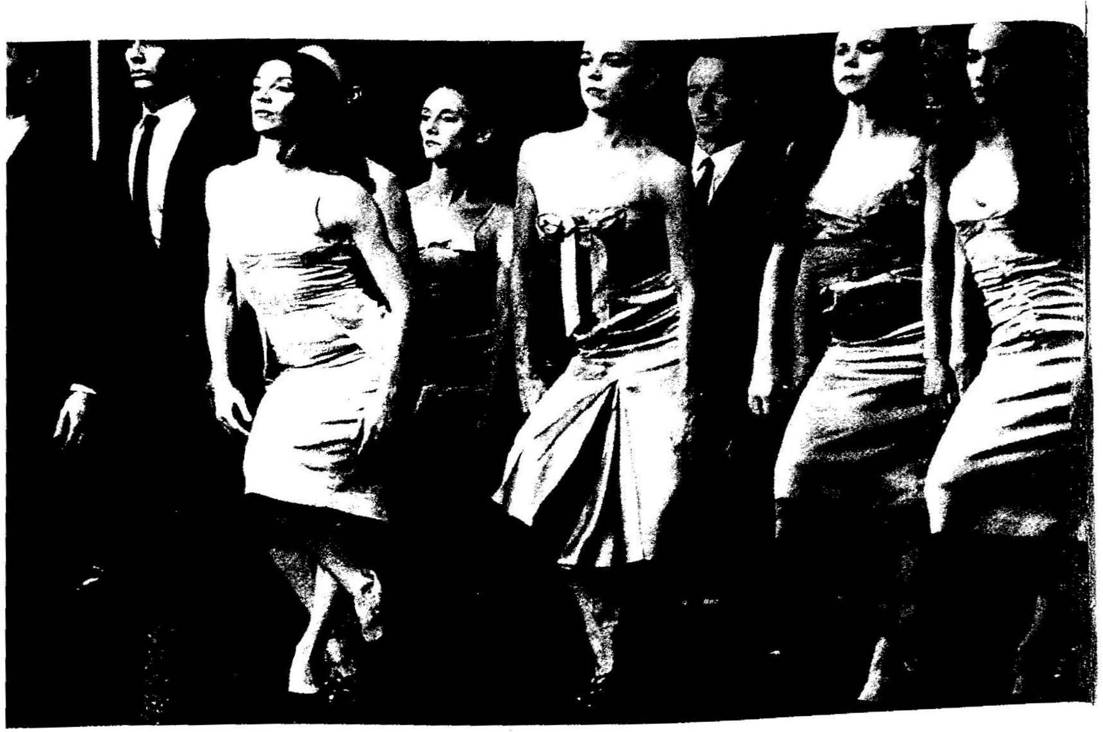


Figura 6. Wuppertal Dança-Teatro em *Kontakthof*.
Foto de Guy Delahaye.

Na cena de *Kontakthof*, os dançarinos abalam não somente o modelo de perfeição física, mas também a ilusão de unidade grupal e completude. Assim que a música termina, param na frente do palco, mantendo seus olhares e expressões faciais neutros, mais visíveis em seus finos trajes de gala e cabelos perfeitamente arrumados. Então Anne Marie Benati começa gradualmente a virar a cabeça para um lado e para outro, adicionando uma repetitiva risada ao gesto, que parece um compulsivo "não" à ordenada seqüência grupal.

Aos poucos, o movimento de sua cabeça torna-se maior e mais energético, e a risada mais alta e forte. Em oposição ao grupo, Benati torna-se cada vez mais despenteada, barulhenta e solta em seu movimento. Porém, como o resto do grupo, mantém o corpo rigidamente vertical, o que controla sua cabeça, a essa altura jogada para fora de seu eixo vertical com fluxo livre e tempo acelerado, sem clara direção no espaço. Ao atingir o máximo volume de voz e velocidade de movimento, ela flexiona um pouco a perna direita e cai com o corpo rígido e tenso no chão.

O grupo vira-se de costas, agora cantando a repetitiva canção de cabaré em crescente velocidade e volume, enquanto marcha como antes em direção ao fundo do palco, quase atropelando Anne Marie Benati, petrificada no chão. De costas, o impulso dos quadris para a esquerda média atrás joga as nádegas dos dançarinos, em justos vestidos e calças, na direção da platéia, num ataque cômico e debochado. Parecem distanciar-se de nós e de Benati com descaso e talvez até insulto, livrando-se de gases intestinais (Figura 7).

Ao aproximarem-se do fundo escuro do palco, cantam a melodia, previamente suave, agora triunfantes e repetitivos como um hino patriótico, em contraste com o silencioso e imóvel corpo de Benati, em seu brilhante vestido de seda branca na iluminada frente do palco. Pouco a pouco, o grupo de dançarinos espalha-se, cada um sentando-se numa cadeira ao longo das paredes do palco. Vão parando de cantar, até que apenas um dançarino siga cantando, repetindo o refrão da música enquanto Benati permanece no mesmo local. Mais uma vez, o indivíduo destaca-se do grupo, reforçando o evento de Benati.

A risada da dançarina retrata o indivíduo não como natural e anterior à mecânica sociedade (controlada, direta, em tempo constante), mas criado a partir desta, com qualidades expressivas opostas (livre, sem atenção ao espaço, em tempo acelerado) porém igual-

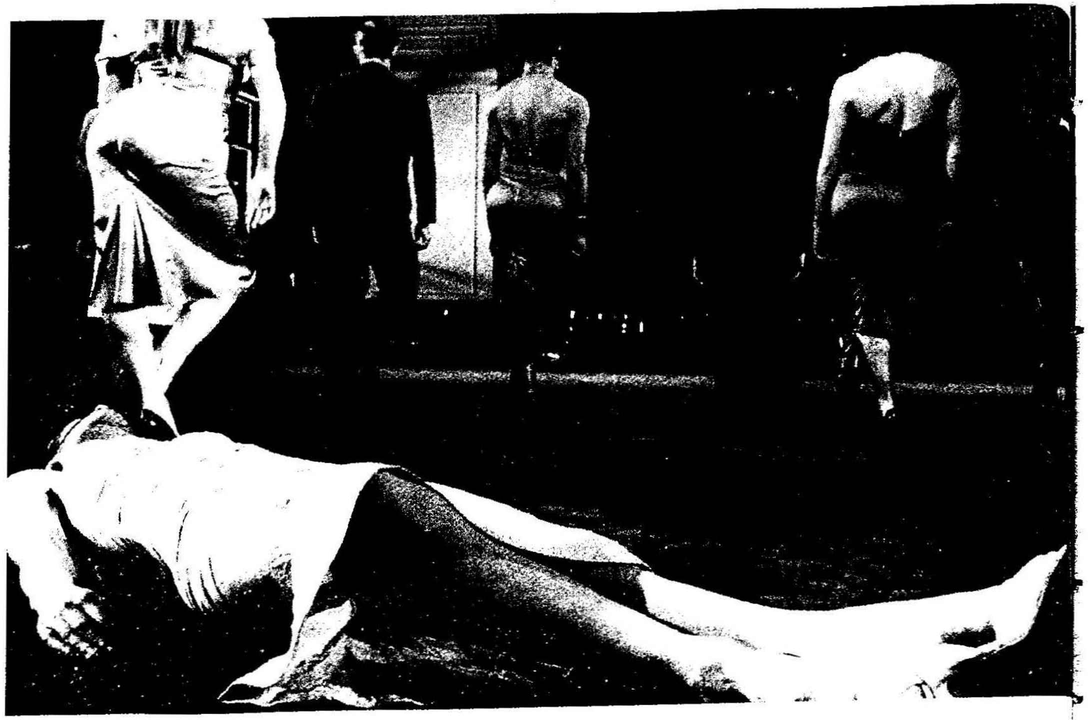


Figura 7. Anne Marie Benati e o Wuppertal Dança-Teatro em *Kontakthof*.
Foto de Gert Weigelt.

mente repetitiva. Seu riso não é uma expressão natural de alegria, à qual é associado no cotidiano, mas é distorcido pela pressão social, significando talvez sufocação e desespero. Ela repete até conseguir impor sua voz e fluidez, tornando-se o centro das atenções num grupo estático e mudo que a habita do pescoço para baixo. Assim, porém, destrói-se. A queda com o corpo tão tenso parece até machucar. A cena não nos conforta com a ilusão de completude e imersão no grupo. Benati está fragmentada entre cabeça e corpo, num processo social repressivo e massacrante, expondo sua inescapável solidão.

A dançarina repete o solo com exatidão em dois outros momentos da peça, explorando ainda mais a relação entre indivíduo e sociedade. No segundo ato, os dançarinos sentam como uma platéia nas cadeiras ao longo das paredes do palco, enquanto sete deles, um a um, vão ao centro e executam uma breve e repetitiva seqüência. O primeiro finge esmagar os dedos ao fechar a porta da esquerda alta do palco três vezes, forçando uma risada alta e repetitiva e recebendo cada vez mais aplausos de seus colegas. Ed Kortlandt deita-se no chão e, segurando uma mesa pequena mas aparentemente pesada, deixa-a cair sobre a barriga quatro vezes, forçando uma risada alta e repetitiva após cada impacto, e recebendo muitos aplausos dos outros. Beatrice Libonati coloca quatro cadeiras no centro e corre tropeçando nelas enquanto ri histericamente, recebendo aplausos dos demais. Anne Marie Benati vem até o centro e ri com o movimento da cabeça exatamente como antes, cai ao chão, recebe muitos aplausos, e retorna a seu lugar. Um dançarino fecha o piano duas vezes, como se esmagasse os dedos, com uma risada forçada e repetitiva, recebendo muitos aplausos dos outros dançarinos. Meryl Tankard ri histericamente enquanto corre em círculos, tentando vomitar como clímax, volta a correr e rir, sendo aplaudida. Josephine Endicott ri da mesma forma, enquanto corre de um lado para outro na frente do palco, e atira-se contra a parede duas vezes, sendo muito aplaudida pelos colegas.

A risada de Benati, previamente expressiva de seu desespero e destacando-a do grupo, neste novo contexto parece desconectada de qualquer emoção e idêntica às dos demais. Todos os dançarinos, incluindo Benati, fazem algo de forma exagerada, machucando-se enquanto riem alto repetidas vezes, com a clara intenção de obter o aplauso alheio. Esta re-contextualização da seqüência de Benati desmistifica o conceito de autenticidade como vigorosa expressão emocional. De expressão individual e rebeldia contra o grupo, dança passa a ser a re-presentação e a autotortura para receber o reconhecimento e recompensa do grupo.

A cena não apenas desmistifica a autenticidade na dança, mas também uma das expressões humanas mais reais, tida como anterior à linguagem. Segundo Elaine Scarry, a dor é essencialmente pessoal, impossível de se compartilhar ou de se traduzir verbalmente:

> O que quer que a dor atinja, deve-se parcialmente à sua indivisibilidade, assegurada pela sua resistência à linguagem. [...]. A dor física não apenas resiste à linguagem, mas ativamente a destrói, trazendo uma imediata reversão para um estado anterior a ela, aos sons e choros um ser humano faz antes de aprendê-la. Filósofos contemporâneos têm nos habituado a reconhecer que nossos estados internos de consciência são regularmente acompanhados por objetos no mundo exterior, que nós não apenas "temos sentimentos", mas que os temos *por* alguém ou *por* alguma coisa [...]. A dor física — diferente de qualquer outro estado de consciência — não tem um conteúdo referencial. Ela não é por ou para nada. É precisamente por não considerar nenhum objeto que, mais que qualquer outro fenômeno, resiste à sua objetificação na linguagem.[13]

Na cena, a dor é artificialmente produzida pela linguagem gestual e sua repetição, para agradar a platéia. Os esperados "sons e choros" anteriores à linguagem são substituídos por uma reação cotidiana comum, repetida até o exagero e falsidade. A repetição nos trabalhos de Bausch rompe com convenções de "estados interiores de consciência" independentes e isolados, e sugere os sentimentos individuais como determinados pela linguagem em relações sociais de poder.

Aplaudindo-se a si mesmos, os dançarinos atuam o papel do público e incorporam seu poder. A dança passa a discutir criticamente a relação entre seus executores e espectadores, todos incluídos nessa cadeia significante em busca de um significado social e estético — a atenção e o reconhecimento alheios. Nesse contexto, as dicotômicas relações entre indivíduo e sociedade, autêntico e me-

---

[13] *The Body in Pain, the Making and Unmaking of the World* (Nova York: Oxford University Press, 1985), p. 4, 5.

cânico, dançarinos e público, arte e vida, tornam-se cada vez mais sobrepostas, entrelaçadas e reciprocamente desafiantes e transformadoras.

Ainda mais tarde em *Kontakthof*, Benati repete seu solo em outra cena. Os dançarinos, sentados em cadeiras ao longo do fundo do palco, estão de braços dados como em uma corrente, e balançam de um lado para outro em tempo constante, em sincronia com uma valsa. Josephine Ann Endicott solta-se da corrente, e corre até a iluminada esquerda baixa do palco. Após uma pequena pausa, dança uma seqüência com fluxo livre, peso leve, aceleração para desaceleração, com formas e desenhos circulares (forma direcional arcada principalmente com os braços).

Jan Minarik aproxima-se cuidadosamente de Endicott por detrás e toca seus ombros, leve e desaceleradamente. Assim que ele a toca, ela corre para a direita baixa do palco e repete sua seqüência de autocarícia feita antes na peça, com algumas variações, além de aumentar a velocidade e a tensão (vide Capítulo 4 — "Homens e Mulheres"). Ela toca o umbigo, diferentes pontos dos seios, ventre, rosto e topo da cabeça, como se tentasse sentir-se; a mão esquerda belisca o pulso direito, as mãos vão até o topo da cabeça e a esquerda empurra o antebraço direito para baixo. Corre então de volta à esquerda baixa, pausa como antes, sendo seguida por Minarik.

Assim que Minarik toca seus ombros como antes, ela cai, rola para sua direita, para sua esquerda, levanta-se de frente para o auditório, e recomeça a seqüência de arcos com os braços no mesmo lugar de antes. Atrás dela, Minarik aproxima-se vagarosamente e toca sua cintura; ela completa a seqüência e corre de volta à direita baixa, e dança sua seqüência de autocarícia como antes. Ele toca seus ombros e ela corre de volta à esquerda baixa.

Minarik a segue, e ela repete suas quedas mesmo antes de seu toque, como se o antecipasse. Assim que ele chega, as seqüências de autocarícia e quedas se misturam, e Minarik é incluído. Ele toca o ventre de Endicott, e ela imediatamente cai e rola para um e outro lado, levanta-se, dança sua seqüência dos arcos; ele toca a cintura de Endicott e ela corre para a direita baixa do palco, sendo seguida. Antes da chegada de Minarik, Endicott já começa sua seqüência de autocarícia, corre então para a esquerda do palco, cai, levanta-se, faz a seqüência dos arcos, corre e faz a de autocarícia.

A essa altura, a música está mais intensa e rápida, bem como o balanço da corrente de dançarinos sentados ao fundo. O contínuo balanço do grupo de um lado para o outro sobrepõe-se e reforça as rápidas e contínuas corridas de Endicott fugindo de Minarik. Nesse momento, Dominique Mercy e Meryl Tankard entram dançando eufórica e pomposamente a valsa, Tankard tocando a face de Mercy como em seu próprio solo de autocarícia executado anteriormente na peça. Como nas repetições de Endicott, Tankard aumenta gradativamente sua velocidade e tensão, agora em sincronia com o ritmo da valsa. O casal não dança mais como antes. Mercy continua seus passos, locomovendo-se e girando sozinho, enquanto Tankard tenta alcançá-lo e tocá-lo. Com a música mais intensa e rápida, os dois casais se parecem, apenas com papéis invertidos. Minarik corre atrás de Endicott, tentando tocá-la enquanto ela quer dançar sozinha; Tankard corre atrás de Mercy, tentando tocá-lo enquanto ele quer dançar sozinho.

Ao mesmo tempo, Silvia Kesselheim e um dançarino executam outra seqüência já realizada pelo grupo todo, no primeiro ato. Ela traz uma cadeira, senta-se de lado para o público, com o dançarino à frente. Ele tenta insistentemente tocar diferentes pontos do corpo da dançarina, em rápidos e cortantes movimentos dos braços. Ela repete uma seqüência de posições de defesa na cadeira, indo para frente e para os lados com rapidez.

Enquanto os três casais executam seus duetos de perseguição/fuga e agressão/defesa, com o marcante movimento do grupo em uníssono ao fundo, Benati levanta-se da cadeira, vem ao centro do palco, e repete sua seqüência de risada e queda lateral exatamente como nos dois outros episódios da peça. Dessa vez, não é possível ouvir-lhe a risada, pois a música está incrivelmente alta. Assim que seus movimentos com a cabeça tornam-se mais e mais intensos, a música atinge o clímax, seguido de pequena pausa silenciosa. Nesse exato instante, Benati cai para o lado, os casais param de correr e permanecem lado a lado com a respiração exaltada, e o grupo cessa o balanço. A música aos poucos chega ao fim, e todos permanecem onde estão até que Benati levanta-se e caminha devagar até sua cadeira. Os casais fazem o mesmo, com a mesma lentidão. Por cerca de cinco minutos, o palco permanece em penumbra e silêncio.

Como na cena da marcha defeituosa, a seqüência de Benati é diferente da dos outros dançarinos, mas não oposta, e nem semelhante como parte de rituais masoquistas. A diferença de Benati centraliza todas as forças divergentes em cena, num intenso momento seguido de quietude e introspecção. Uma vez que sua risada não é ouvida como antes, seus movimentos dissociam-se de sua voz e associam-se à música em sincronia com os outros eventos, tornando Benati a figura principal e determinante da cena. Sua seqüência, inicialmente implicando destaque e alienação do grupo, conecta agora diferentes níveis de repetitivas relações sociais — indivíduos, casais e grupo.

Pela intermitente repetição em três momentos distintos, os movimentos de Benati transformam-se numa cadeia significante que conecta e multiplica signos e significados. Inicialmente, refere-se à sociedade e seus indivíduos; posteriormente, à condição humana permeando e indo além daquelas categorias sociais. O que ressoa no palco a partir de suas repetições não é apenas individual: É o desespero dela, dos casais, do grupo e da humanidade, dentro da cadeia significante. Após sua repetição em três contextos diversos, o significado emerge não como um conceito fixo e separado da forma, anterior ou interior a esta. Trata-se de uma significação transitória, parte e a respeito da rede significante, tanto quanto movimentos, palavras, indivíduos e sociedade:

> [N]ão é o retorno de uma forma, de uma impressão, de um dos eidos de beleza e de bem que nos vem do além, dum verdadeiro supremo. É algo que nos vem das necessidades de estrutura, de algo humilde, nascido no nível dos mais baixos encontros e de toda a turba falante que nos precede, da estrutura do significante, das línguas faladas de modo balbuciante, tropeçante [...].[14]

Nas obras de Bausch, a repetição explora a trama relacional que permeia, atrapalha, distorce e determina a experiência e o significado na dança e na estrutura social, confirmando e rompendo conceitos. Paradoxalmente, a repetição abre novas e inesperadas formas de perceber a vida humana no palco e no cotidiano.

> *O que eu faço — assisto. [...]. Talvez seja isso. A única coisa que eu fiz todo o tempo foi assistir as pessoas. Eu tenho apenas visto relações humanas, ou tentado vê-las e falar sobre elas. É nisso que eu estou interessada. Não conheço nada mais importante.*
>
> PINA BAUSCH[15]

---

[14] Jacques Lacan. *O seminário, livro 11 — os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (Rio de Janeiro: Zahar, 1979), p. 50.

[15] In: Raimund Hoghe. Ibid., p. 65.

Capítulo 4

REPETITIVOS LAÇOS DE PODER: A TORTURA, O VALOR E AS NECESSIDADES DO CORPO NAS OBRAS DE BAUSCH

Como no antigo provérbio do latim: *Repetitio mater lectionis* — A repetição é a mãe do aprendizado. Qualquer processo de aprendizado social, incluindo o treinamento de balé, requer uma disciplina baseada em ciclos de repetição, regulados por uma organização e fragmentação temporal. Por meio da disciplina repetitiva, formas sociais gradualmente permeiam e dominam maneiras pessoais (corporais) de percepção e expressão. Por meio da repetição, corpos são disciplinados e controlados, tornando-se economicamente úteis e produtivos.[1] Bausch usa este método "educativo" da sociedade precisamente para inverter seus efeitos, promovendo novas maneiras de perceber e expressar, e para expor criticamente essa relação de poder entre corpos individuais e sociedade.

Em seus trabalhos, a repetição desmonta as convenções da dança como expressão espontânea, e do produto final de palco. A repetição expõe a dança como uma linguagem Simbólica imposta nos corpos dos dançarinos por meio de um método disciplinário coercivo. A repetitiva memorização de seqüências de movimento, o treinamento corporal dos dançarinos durante anos, e as implicações comerciais da dança, geralmente implícitas ou preparatórias para o espetáculo, tornam-se seu tema. A apresentação não é tratada como um produto final e perfeito. Ela torna-se, em vez disso, a exposição do processo técnico e das imperfeições da dança e dos dançarinos, incluindo também o valor comercial da dança em relações de poder entre os dançarinos e o público. Explorando sua própria natureza disciplinária, em nível pessoal, técnico e comercial, a dança critica também a repetição como método disciplinário em relações sociais de poder.

---

[1] Michel Foucault. *Vigiar e punir — o nascimento da prisão*. 6.ª ed. (Petrópolis: Vozes), 1988.

À medida que as repetições exploram e desestabelecem maneiras convencionais de ver e de expressar dança, o corpo gradualmente emerge como a vítima final, o local onde estão registrados o controle, a coerção e a dor, em relações teatrais e sociais. Por meio da repetição, a dança é disassociada de expressão espontânea, posta como Simbólica, e então considerada física neste domínio Simbólico. Pela repetição, a dança evoca seu mais essencial meio — o corpo físico — como um objeto sob o controle disciplinário estético e social. Dança torna-se uma crítica a sua própria definição como a aprentação de belos movimentos no palco. A "beleza" da dança está para ser re-definida em uma crítica exploração estética de suas inerentes relações de poder.

Os ensaios de dança

Em muitas cenas dos trabalhos de Bausch, repetição revela o processo de ensaio de dança. Freqüentemente, um dançarino isolado dos demais, quase invisível atrás dos eventos mais à frente, repete várias vezes uma específica seqüência de movimentos, como se tentasse memorizá-la. A coreografia torna-se o aprendizado da seqüência, em vez de sua perfeita apresentação. Em *Kontakthof* (*Pátio de Contatos*, 1978), Josephine Ann Endicott caminha para a frente do palco[2] casualmente, enquanto come uma maçã, e pergunta com a boca quase cheia a Jean-François Duroure: "Jean, vem aqui. Você pode me mostrar aquele passo que a gente aprendeu em Wuppertal?" De pé, de frente para a platéia, Duroure move a pelve descrevendo um meio círculo ao longo do plano horizontal. Endicott o interrompe: "Espere um minuto. Suba sua jaqueta. Eu não consigo ver nada!" Duroure sobe seu terno, segurando-o e olhando para sua própria pelve e calças. Com sua ingenuidade e submissão, o dançarino parece mostrar um produto à venda. Endicott reconhece: "Bom".

A dançarina permanece ao lado de Duroure, um pouco atrás, com seu vestido vermelho meio-longo, sapato alto e cabelos soltos; numa postura debochada e agressiva, com suas mãos nos quadris, as pernas um pouco afastadas e a maioria de seu peso sobre a direita. Mais parece uma crítica de dança, observando-o realizar os movimentos exigidos. Com ambos os joelhos levemente flexionados, ele circula sua pelve ao longo do plano horizontal, em rápidos e cortantes ataques (como que partindo do cóccix) ao completar cada círculo, para frente, para a direita média à frente e esquerda média à frente. A cada ataque de sua pelve nessas direções, seus joelhos afastam-se mais um do outro e sua cabeça e ombros curvam-se um pouco para frente.

Então Endicott ordena: "Vire-se". Duroure pára a seqüência e a olha hesitante. Ela gesticula com o braço direito (forma direcional linear), indicando a direção na qual ele deve virar. Ele assim o faz, virando de costas para a platéia, ainda segurando o terno, e repete a seqüência. Como o caminhar manco visto de costas no início da peça (Capítulo 3), seus movimentos provocam um efeito interessante. A cena é cômica, com as nádegas de um dançarino clássico de terno pulando repetidas e marcantes vezes em direção aos observadores às gargalhadas. De repente, Endicott grita: "Não está certo! Não está certo de jeito nenhum! Veja"... Ela demonstra os movimentos, apontando nervosamente as direções "corretas" dos círculos com seus braços: "Aqui círculos, círculos, círculos". Seus movimentos descrevem círculos maiores e mais redondos que os de Duroure. E ela continua: "Você está apenas fazendo isso [move sua pelve simplesmente de trás para frente], e uma coisa como isso [move sua pelve só da direita para esquerda]. Isto não está certo mesmo"!

Ela dá um passo para trás, para que o dançarino tente de novo. Logo antes de ele começar, ela resmunga: "Vire. Vire. Do outro lado". Ele vira de frente para a platéia e reinicia, enquanto ela lhe dá instruções: "Coloque seus pés no chão. E um centavo, e cinco centavos, e dez centavos", o que provoca mais risadas no público. Já que ele parece ter tanta dificuldade em realizar os movimentos, ela usa algumas imagens circulares para estimulá-lo. Além disso, a imagem de "segurar uma moeda entre as nádegas" é usada por alguns professores de balé para promover a força e a estabilidade da pelve, didática aqui cinicamente criticada. E ela continua: "Círculos maiores, círculos maiores! Agora, você tem uma pelve pequena; faça maior que ela parecerá maior. Agora faça. Não tão rápido. Vai, faça corretamente. Eu sei que você pode".

---

[2] As áreas do palco têm como referência o corpo do dançarino.

Diferente de uma cultura onde se dança "na boquinha da garrafa", nas culturas anglo-saxônicas e no balé, tal movimento pélvico não é bem-visto. Mesmo em nossa cultura, trata-se de um movimento provocativo e rentável, que gera comentários audaciosos ou repreensivos. Uma das principais regras do balé, diferente, por exemplo, da dança moderna ou africana, é o uso da pelve como um forte e fixo estabilizador, apoiando o movimento dos membros e tórax. Um "bom" bailarino não deve nem precisa virar sua pelve para poder alongar suas pernas quase totalmente ou pular repetidas vezes. Na cena, ao contrário, a inabilidade de virar seus quadris deixa o bailarino envergonhado. A imagem da moeda estimula a mobilidade desta parte proibida, e associa dança à venda do corpo. A mulher é claramente mais hábil no ramo do que o homem, com sua pequena pelve. Mas o aumento da oferta, de centavo a centavo, pode fazê-lo melhorar. As correções de Endicott podem também ser associadas a uma mulher dando instruções a seu parceiro durante uma tentativa de relação sexual.

Na cena, repetição expõe mais e mais um movimento tabu naquele contexto sociocultural. A platéia ri confrontada com tão cínica exposição. O movimento, geralmente tido como erótico e culturalmente atípico, é feito tantas vezes, de forma tão explícita, impessoal, sem nenhum índice de provocação sexual, que desmonta seu significado sedutor (socialmente construído). Torna-se um movimento técnico, parte da rotina cotidiana. A cena surpreenderia também a brasileiros, acostumados a associar tais movimentos com a cultura popular, agora apresentada e dissecada por bailarinos em sua maioria europeus, vestidos de gala, numa produção teatral de alto custo.

Gradualmente, o público pára de rir e assiste a outro significado nascer da repetição. Endicott diz a Duroure, enquanto caminha em direção ao grupo de dançarinos ao fundo do palco: "Continue trabalhando nisso". Ela se junta ao grupo e pede música, gritando o nome do sonoplasta. Como na cena do caminhar manco, cerca de quinze dançarinos caminham em direção à platéia, agora com os movimentos circulares das pelves em uníssono, muitas e muitas vezes, no ritmo da música, como se re-presentando uma cena bem ensaiada e ao mesmo tempo "continuando a trabalhar nela". A cena faz com que vejamos todos os prévios momentos repetitivos da noite como seus ensaios, confundindo processo criativo e apresentação (Figura 8).

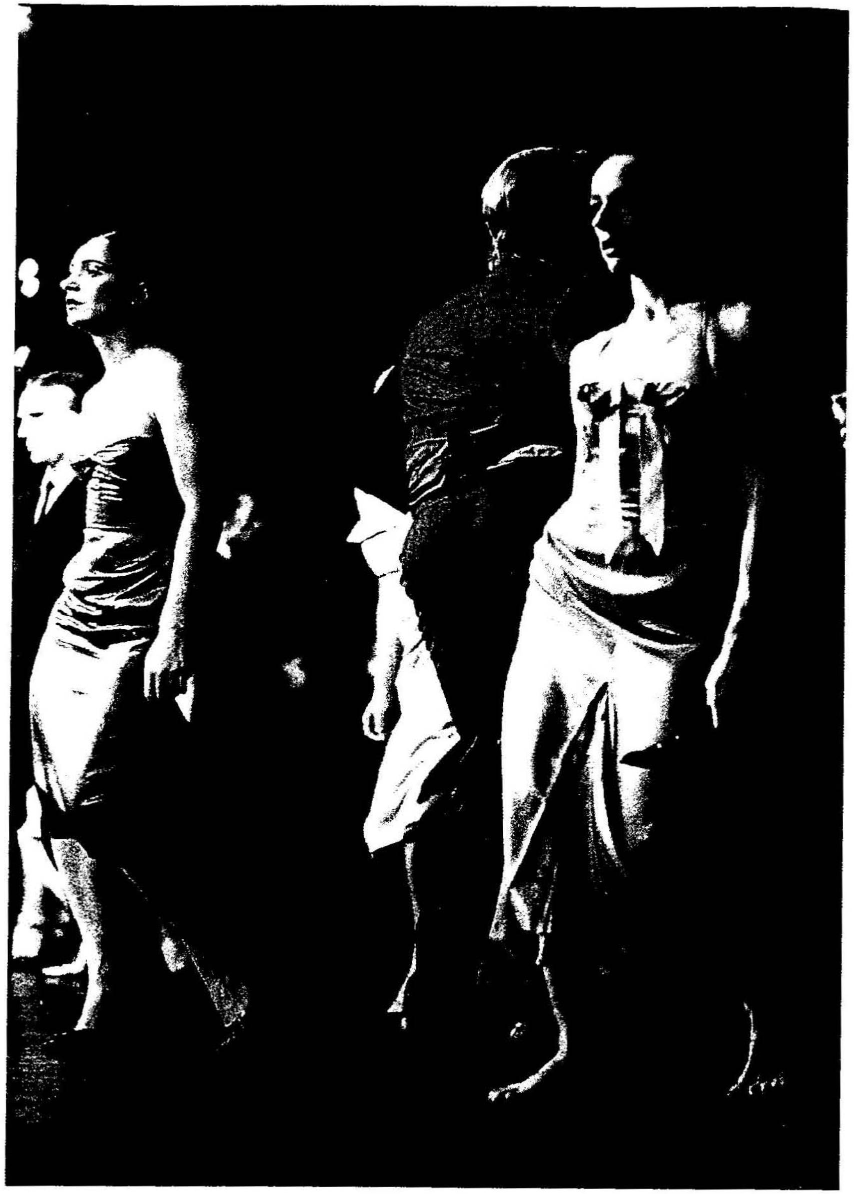


Figura 8. Wuppertal Dança-Teatro em *Kontakthof*.
Foto de Guy Delahaye.

A exposição do método repetitivo de aprendizagem coreográfica o transforma no tema da dança, destruindo a idéia de um produto final e perfeito. Repetição é tema e meio da dança. Esta torna-se um cenário para experimentação, permitindo a percepção e a avaliação crítica da estrutura subliminar do espetáculo.

O treinamento de dança

Em muitas cenas dos trabalhos de Bausch, repetição revela os longos anos de treinamento corporal dos dançarinos, as falhas e busca de perfeição no competitivo ambiente do balé. Em *Bandoneon* (1980), o dançarino Dominique Mercy, vestido como uma bailarina clássica, tenta repetidas vezes realizar um passo de balé e, sem sucesso, cai ao chão várias vezes (Figura 9).

Como observadora, duvidei das repetições de Mercy, pois sei quão bem treinado ele é, e que poderia fazer tal passo com absoluta perfeição. Por isso, cada vez que ele "falhava" como dançarino, eu falhava como observadora em minhas expectativas de sua perfeição. Esperava vê-lo dançar — balé ou não — mas ele dançava não apenas sua falha de dança, mas sua fraude de falha. Pela repetição, a falha tornou-se parte da seqüência tanto quanto a tentativa. É como se ele estivesse, antes de tudo, contando uma estória sobre poder falhar tanto quanto acertar: ambas, opções de dança. A cena pode também remeter a uma re-presentação de sua própria história como um bailarino iniciante.

A cena de Mercy rompe a convenção de que o aprendizado por repetição leva à perfeição, ligando, ao contrário, o método ao erro. Ele repete porque errou, para fazer melhor da próxima vez, mas erra mais e mais. Mercy é pego numa corrente em que repetição constantemente leva à falha e à repetição, em vez de gradualmente aproximar-se da perfeição. A cena questiona e inverte a noção de que repetição é um bem-sucedido método de aprendizagem.

Em algumas cenas, repetição expõe as relações sociais no contexto disciplinário da dança clássica. Em *Kontakthof*, o tema do treinamento de dança expande-se para o da relação indivíduo/sociedade. No segundo ato da peça, todos os dançarinos realizam a mesma seqüência com os braços, cinco vezes, enquanto atravessam uma diagonal do palco em fila, olhando sedutoramente para o público. Os dançarinos já entram fazendo os movimentos em uníssono, em uma contínua corrente sem começo e, por causa da repe-

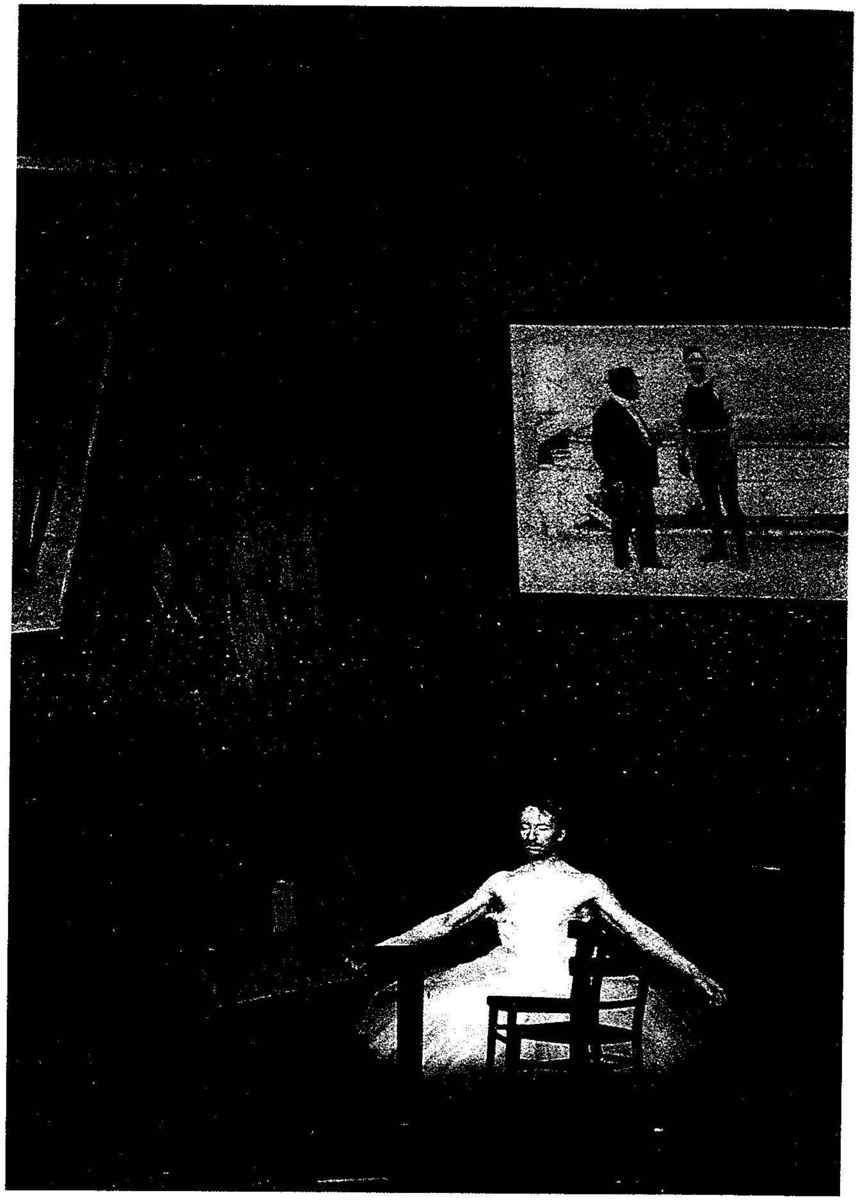


Figura 9. Dominique Mercy em *Bandoneon*.
Foto de Gert Weigelt.

tição, sem fim. Caminhando elegantemente, e com sutil sorriso, estendem os braços para cima, abertos em "V", subita e graciosamente relaxando apenas as mãos. Descrevem com estas a arredondada forma dos ombros (mão esquerda ao redor do ombro esquerdo e mão direita, ombro direito, simultaneamente), depois um arco ao redor do peito, dos ombros novamente, e estendem os braços em "V", recomeçando a seqüência (Figura 10).

Saem pela direita baixa do palco e retornam, após algum tempo, pela entrada ao fundo como antes, porém com outra seqüência repetitiva, ainda envolvendo o elegante caminhar e movimentando os braços. A contínua entrada e saída nessa inabalável corrente diagonal mostra o teatro como um lugar circular, como o próprio movimento das mãos, onde coxia e palco, ensaio e espetáculo, são invadidos pela re-presentação. Dessa vez, Jan Minarik atua como um mestre de balé, observando de fora da fila os dançarinos, e tomando notas. Estes dançam uma variação da primeira seqüência: trazem ambos os braços para o alto em arco (como na terceira posição de balé), tocam os próprios ombros com as mãos, estendem os braços para cima em "V", rodam os braços direitos em direção aos esquerdos em uma forma arcada, e dão meia volta com seu tórax para a esquerda enquanto dão um passo para a frente. Trazem então os dois braços flexionados ao centro, com os cotovelos encostados na frente do torso e os antebraços para frente, relaxando as mãos para baixo, e recomeçam.

No meio do grupo, Monika Sagon tenta, sem sucesso, fazer a seqüência. Após fazê-la uma vez, seu movimento torna-se desajeitado, ela olha para trás para verificar o que o outro dançarino está fazendo, e sai do ritmo. Em vez de estender ambos os braços em "V" para cima, como os outros, toca o topo de sua cabeça e caminha com seus braços enfaticamente esticados para baixo. De repente, sai correndo da fila em passos nervosos, como se chutada pelo elegante caminhar alheio, e volta à fila após passados seis dançarinos. Na fila, faz um movimento e logo começa a tropeçar, já que o próximo dançarino repetida e friamente avança para frente no marcado compasso que ela não consegue seguir. Ela tropeça em si mesma várias vezes, reclamando muito tensa e ereta. Sai da fila correndo, aponta para sua cabeça e para o grupo, indicando que são loucos, justificando-se por não dançar a seqüência. Entra no último lugar e reclama, mostrando os pés para o dançarino à frente.

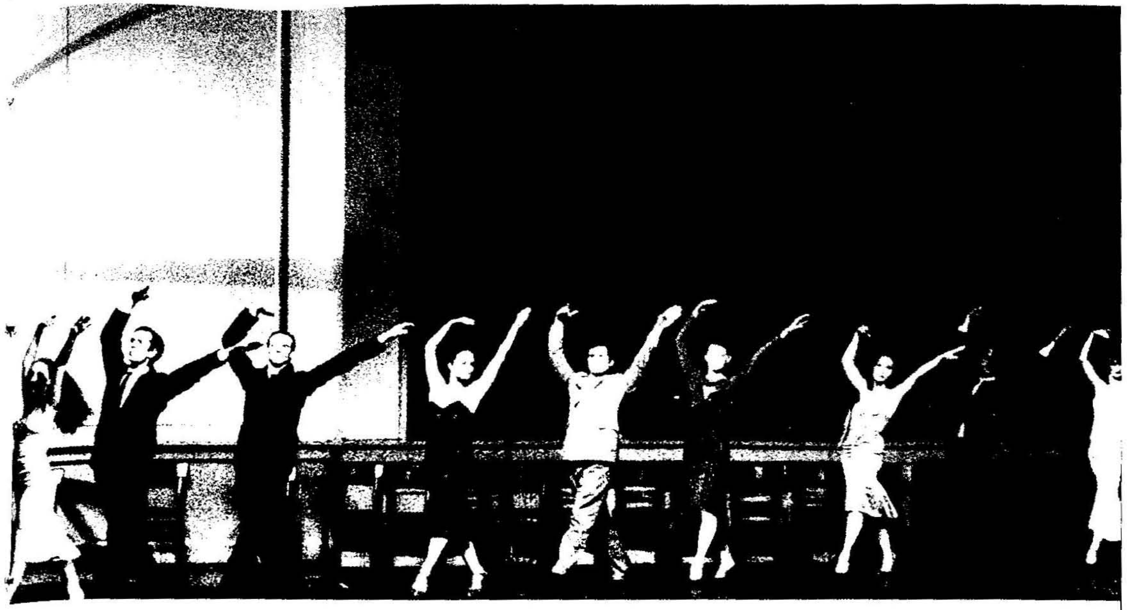


Figura 10. Wuppertal Dança-Teatro em *Kontakthof.*
Foto de Silvia Lelli Masotti.

Os dançarinos saem pela direita baixa e Sagon corre para o fundo, para pegá-los na próxima fila. Eles entram fazendo os mesmos movimentos, e Sagon é automaticamente empurrada para fora. Ela pára ao lado, falando alto aos dançarinos, corre para frente ao lado deles, pára, como se insistentemente tentasse ganhar espaço entre eles. Na terceira tentativa, volta à fila, mas novamente apenas tropeça, move seus braços e mãos como se reclamando, em gestos rápidos e tensos, em contraste com os elegantes movimentos de braços e mãos dos demais. Ela sai da fila e os dançarinos saem de cena. Sozinha no centro, continua falando e reclamando.

Ela corre pelo palco vazio, passa por Minarik, que continua tomando notas, e grita pelos dançarinos na abertura ao fundo. A música começa. Os dançarinos entram segurando seus vestidos e ternos para cima, correndo com largos passos, joelhos levemente flexionados, relaxando o peso do corpo a cada passo, transferindo-o como num balanço. Ela corre desesperadamente em frente do grupo, demonstrando medo de ser atropelada. Novamente move as mesmas partes do corpo que os demais, mas com diferentes qualidades. Sua corrida é tensa, rápida, com pequenos passos; a do grupo é relaxada, quase desajeitada. Por mais ou menos três vezes, ela corre para a entrada ao fundo, corre tensamente em frente à fila de dançarinos que se deslocam em grandes passos, e reclama indignada para a platéia depois que os demais saem de cena. Pouco a pouco, desmancha a fila, puxando os homens para fora, e outra cena recomeça.

A cena expõe a competição e os conflitos individuais presentes tanto numa aula de balé quanto em qualquer processo de aprendizado social. Traça mais uma vez um paralelo entre repetição e atitude "correta", em contraste com diferença e "erro". Este torna-se também repetitivo, alterando a relação entre atitudes "certas" e "erradas". A primeira entrada dos dançarinos em uníssono apresenta o evento de dança como ideal, reforçado pelos personagens "mestre de balé" e "má aluna", na próxima entrada. Mas a repetição dos gestos de Sagon durante as próximas entradas do grupo, com seu parcial contraste (mantendo as partes que se movem e a locomoção), transformam sua falha numa forma gestual estética tanto quanto os movimentos do grupo. A atitude de Sagon torna-se não somente parte do espetáculo, mas seu evento central. Por meio da repetição, minha primeira impressão da cena, a prioridade do movimento do grupo, foi gradualmente invertida. As repetições

da dançarina valorizaram seu movimento, tanto que finalmente ela não precisou mais imitar a combinação certa e pôde até desmanchá-la.

A repetição em *1980 — Ein Stück von Pina Bausch* (*1980 — uma Peça de Pina Bausch*) explora ainda mais essa busca por perfeição em ambientes competitivos. Na peça, numa cena de competição de beleza, o juiz pronuncia uma mesma frase a cada um dos dançarinos, postados lado a lado à frente do palco (Figura 11). A frase é muito enganosa, confudindo sons similares, e em idioma diferente dos da maioria dos dançarinos.[3] Cada um deles, após escutar a frase dita pelo juiz a seu lado, tenta repeti-la. Isso produz estranhas variações, sem um sentido lógico, ou cria um outro totalmente distinto, ou provoca silêncio, desistência e falha. Entre cada variação, as quais também diferem em entonação e tempo, a platéia escuta a frase original, falada pelo juiz. A repetição dissocia "ideal", "original", e único. Muito pelo contrário, a frase original e "perfeita", falada pelo juiz, é múltipla e repetitiva. Por outro lado, as falhas individuais concedem colorido e diferença à cena. A alteração entre o original e as falhas é rítmica, e faz um paralelo entre aquele e estas. Assim como nas tentativas malsucedidas de Dominique Mercy em *Bandoneon*, a questão aqui é o esforço em busca de um ideal. A cena critica a noção de ser capaz de repetir com perfeição, sem adicionar nenhum material pessoal, como a maneira para ser aceito o "melhor", num comum acordo social. Na realidade, falha é o que torna a apresentação interessante. Por meio da repetição, Bausch faz um paralelo conectando perfeição (o "certo") e falha (o "errado"), invertendo nossas suposições em relação a elas. Ambas são interessantes justamente por sua coexistência e contraste.

A situação de competição verbal repetitiva entre os dançarinos volta a acontecer em dois outros momentos de *1980*, com variações. Em um deles, os dançarinos competem para falar no microfone, onde então cada um fala ao público sobre suas cirurgias, cicatrizes, e ferimentos: "Eu tenho um dente quebrado por tropeçar num aquecedor; eu tenho uma cicatriz no pé por ter sido atropelada por uma bicicleta; eu tenho uma cicatriz na cabeça de quando um pára-quedas caiu em mim; eu tenho minha espinha suturada por ter caído de uma árvore; eu tenho uma cicatriz no meu lábio de uma mordida de cão; eu tenho uma cicatriz na gengiva onde um dentista extraiu um dente" (Finola Cronin). "Cirurgia de amígdala; cirurgia de apêndice; uma queda de uma cadeira; arranhões de gato; de algumas *performances* aqui, aqui, aqui"... (Beatrice Libonati). Nessa cena, as dores e cicatrizes provocadas pela dança e por acidentes diários revelam os corpos dos dançarinos como imperfeitos. Em vez de trazer perfeição, suas vidas profissionais provocam tantas marcas e ferimentos quanto acidentes cotidianos.

---

[3] O juiz é geralmente interpretado por um dançarino cujo idioma seja o mesmo do país onde a companhia se apresenta, o que permite a compreensão pela platéia e naturalmente oferece dificuldades para os demais dançarinos, já que são de nacionalidades variadas, desde alemães, franceses e italianos, a brasileiros, marroquinos e japoneses. Na apresentação de *1980* em Lisboa (1995), por exemplo, Ruth Amarante recitou com rapidez o popular "O rato roeu a roupa do rei de Roma...", difícil até mesmo para brasileiros e portugueses.

De repente, as sobrepostas descrições dos dançarinos, aglomerados ao redor do microfone, são interrompidas pelo juiz (Lutz Förster), o qual grita a cada um, do fundo do auditório: "Antônio, do que você tem medo?" "Ruth, do que você tem medo?" Cada dançarino, após chamado seu nome, deve gritar uma resposta em volume crescente, enquanto o grupo gradualmente retrocede para o fundo escuro do palco: "De água funda, de escuridão, de tudo que pula... Oh! Sapos!" (Finola Cronin). "Ficar velho, que meus dentes caiam, de perder minhas pernas, de ficar cego, de ser permanentemente perseguido por alguém, de ser mutilado" (Francis Viet). "Estupidez! Da morte" (Mechthild Grossmann). "E do que mais?" — grita Förster. "Isto já é suficiente!" — responde Grossmann. Se, inicialmente, o juiz estabelecia um ideal a ser atingido pelos dançarinos (a frase enganosa), ele agora exige uma resposta pessoal, levantando uma questão que revelará suas fraquezas. A repetição da situação competitiva, com alterações, gradualmente mudou a imagem dos dançarinos para o público. Os bailarinos, inicialmente buscando perfeição, são agora revelados como frágeis seres humanos, com tantas cicatrizes e medos como qualquer um dos membros da platéia.

Posteriormente, há ainda outra variação da cena de competição. Três mulheres estão lado a lado no centro do palco, enquanto o juiz anuncia ao público as "vantagens" de cada uma: "A participante número um perdeu seu marido recentemente quando um avião colidiu contra sua casa. Ela perdeu dois filhos num acidente de carro. Ela tem dívidas de mais de mil marcos e, além disso, também

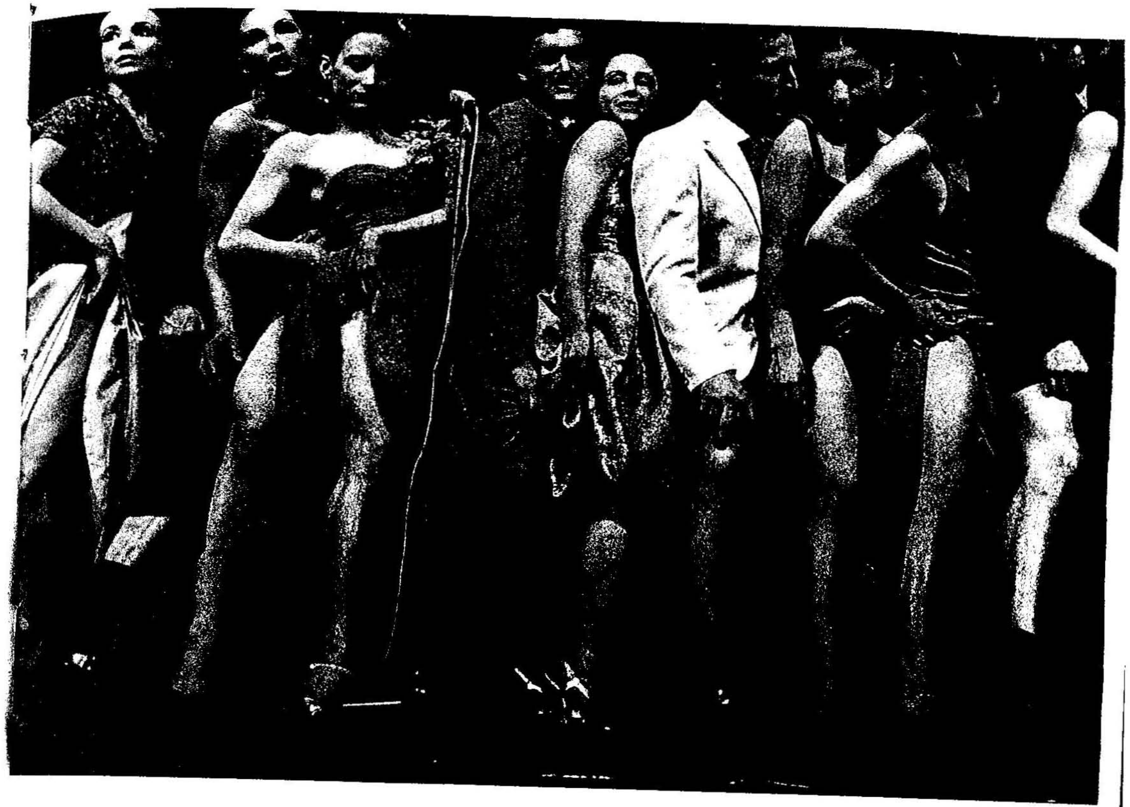


Figura 11. Wuppertal Dança-Teatro em *1980 — Ein Stück von Pina Bausch*. Foto de Gert Weigelt.

sofre de graves formas de reumatismo e insônia. Aplausos para ela! Participante número dois já era regularmente espancada na infância. Ela vem hoje aqui de um hospital onde seu corpo foi em parte artificialmente reconstruído. Seu marido é cego e ela também sofre de asma. Aplausos para ela! Participante número três vem hoje aqui sem família, sem amigos, sem casa, sem dinheiro, e com câncer. Aplausos para ela!"

As três vítimas são premiadas com flores e troféus, enquanto os aplausos são avaliados para escolher a vitoriosa, que recebe uma coroa de flores. A repetição do ambiente competitivo, em ainda outra variação, novamente faz um paralelo entre dança e sociedade. A cena sugere que ambos os contextos são constituídos por rituais masoquistas de martírio, para receber a atenção e o reconhecimento de outras pessoas.

Em *Bandoneon*, a repetição expõe a dor implícita na disciplina e no treinamento corporal. Na peça, Silvia Kesselheim insistentemente persegue outra dançarina, tentando ferir-lhe as pernas com uma tesoura. Enquanto isso, a vítima nos conta como sua professora de balé costumava ameaçar dançarinos iniciantes com uma tesoura, caso eles não apresentassem satisfatória rotação externa de suas pernas. O doloroso e repetitivo "alongar de músculos é demonstrado por dançarinos colocando todo seu peso sobre as pernas de outros, sentados de pernas cruzadas no chão, forçando o distanciamento entre elas".[4] Essa cena expõe a realidade por trás da etérea imagem de bailarinos clássicos em performance. "No grande e nada amigável recinto, os exercícios de treinamento e os rituais de dança são isolados em absurdos e dolorosos atos de autocontrole e adestramento."[5]

Se a repetição é o centro do aprendizado disciplinário, Bausch a usa para expor sua natureza controladora e o reprimido corpo em sofrimento sob seu domínio. A estrutura das disciplinas desenvolvidas durante os séculos XVII e XVIII, descritas por Foucault, pode muito apropriadamente ser aplicada às origens do balé, que também se desenvolveu no mesmo período:

---

[4] Norbert Servos & Gert Weigelt. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or the Art Of Training a Goldfish. Excursions into Dance* (Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984), p. 172.

[5] Ibid., p. 172.

> O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica do poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo.[6]

Aplicada ao contexto teatral, a descrição de Foucault expõe a dança como uma relação de poder entre dançarinos e platéia: corpos que devem mostrar suas habilidades incessantemente àqueles que pagaram para isso.

Espectadores e dançarinos

A repetição nos trabalhos de Bausch revela a dor e o valor comercial do corpo em relações sociais e teatrais de poder. Em *Arien* (*Árias*, 1979), onze dançarinas estão sentadas de olhos fechados, em cadeiras ao longo da frente do palco. O dançarino Jan Minarik posta-se em pé atrás delas e lê uma lista de suas "habilidades", como se anunciando produtos à venda. Tal oferta verbal equipara currículo a qualidades físicas e bens materiais: "Piano, violino, diploma universitário, aulas de balé, datilografia, inglês, francês, espanhol, fortes coxas, perfeito sistema digestivo, alemão, limpa, diligente, inteligente — mas não muito (talvez uma referência ao estereótipo dos dançarinos como mestres do corpo, não da mente;

---

[6] Michel Foucault. Ibid., p. 127.

reduz também o perigo para o futuro empregador), músculos fortes e grossos, seios, um Chevrolet, apartamento de três quartos, dentes fortes"; e segue para dar a lista da próxima dançarina.

Pouco a pouco, o grupo de dançarinos vem ao palco e começa a enfeitar as passivas mulheres como se fossem bonecas. Ao leve som de Mozart, as mulheres são violadas por esses homens que parecem prepará-las para uma cerimônia matrimonial, mas muito desajeitadamente — (des)penteiam seus cabelos, colocam balões como seios artificiais dentro de seus vestidos, borram o batom que não sabem passar, etc. (Figura 12). Minarik dirige-se a cada uma com o microfone, pedindo para que faça o som "Rá!" Pouco a pouco as dançarinas, agora exageradamente "enfeitadas", começam a dizer "Rá!" contínua e pateticamente. O som pedido por Minarik, supostamente de gargalhadas, contrasta com as inexpressivas faces das dançarinas: Elas obviamente não sentem o que expressam.

De repente, as crescentes interjeições são sobrepostas pelo discurso de uma dançarina. Silvia Kesselheim levanta-se da cadeira e lê uma reportagem de jornal ao microfone: um contorcionista com deslocamento da articulação coxo-femural foi carregado ao hospital gritando de dor, cabeça e pernas presas como em um nó; ele performou no dia seguinte, mesmo com a proibição médica. Em seguida, lê reportagens sobre dolorosos atos para produzir beleza, feitos em práticas diárias ou em cirurgias, e sobre uma competição de beleza em Wiesbaden, Alemanha. É difícil escutá-la em virtude do crescente volume das patéticas risadas do resto do grupo.

Nesse crítico retrato de coerção social, os homens forçam/deformam a "beleza" nos corpos femininos, para agradar seus compradores, o público. A dança de Bausch não é a demonstração de movimentos socialmente aceitos como "belos", mas sim a crítica desse conceito e do sacrifício individual — no teatro e na sociedade — para atingir tal ideal. De fato, a cena é bela, visual e musicalmente impressionante. Pouco a pouco, comecei a achar bonita também a aparência das mulheres. Um pervertido conceito de beleza emerge da sobreposição de gestos e roupas sobre o corpo das estáticas mulheres. Enquanto meu conceito era distorcido, escutava a história da distorção física e dolorosa do contorcionista. Dança torna-se a crítica exposição da relação entre beleza e sofrimento na vida cotidiana dos "artistas do corpo", e da relação sadomasoquista destes com seu público. No segundo ato da mesma peça, Jacob Andersen tenta trazer as pernas sobre a cabeça várias vezes, conectando os

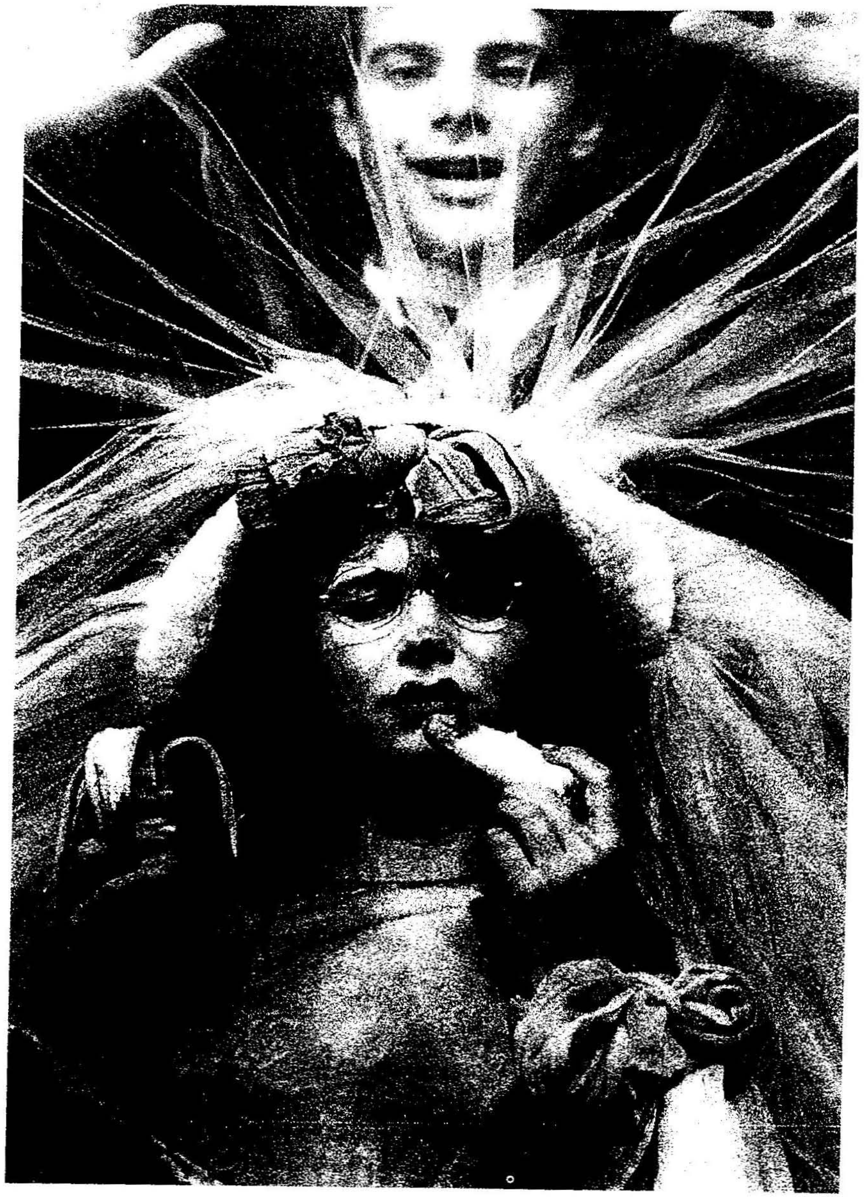


Figura 12. Josephine Anne Endicott e Christian Trouillas em *Arien*. Foto de Gert Weigelt.

esforços do contorcionista com a compulsiva natureza do treinamento e espetáculo de dança.

No topo da agressão reafirmada pelo texto de Kesselheim, o volume das risadas aumenta mais e mais. A repetição sonora, incitada pelo mestre de cerimônias, expõe artificialidade emocional, em oposição a sensações reais evocadas nas reportagens (e supostamente sentidas pelas passivas dançarinas). As falsas risadas gradualmente cobrem a descrição de dor feita por Kesselheim, até que, pela repetição, tornam-se mais e mais fortes, e toda a companhia grita histericamente. Os monótonos sons provocam respirações e posturas cada vez mais fortes nos dançarinos. A risada, então, parece evocar raiva em vez de prazer ou diversão.

A cena desmonta dança como expressão espontânea, e desestrutura convenções associadas com o cotidiano ato da risada. Inicialmente, os sons expressavam a ausência do que normalmente evocam no dia-a-dia. Assim que associei a conhecida forma ao novo conteúdo, a cena requeriu outra associação — risada e raiva. Nessa cadeia significante, conteúdos são constantemente desafiados e transformados. Então, as risadas tornaram-se gritos, expressivos do desespero pelo total controle da coerção social. Desespero e mudança emergem da cadeia significante de ações mecânicas e repetitivas. Significados são transitórios e a respeito da própria forma que lhes deu origem. O paradoxo lingüístico de uma prisão multiplicadora (cadeia significante) torna-se uma metáfora para um corpo estético e social, em busca de sua própria linguagem. Espontaneidade é uma inesperada experiência possível apenas dentro e através de tal mutável estrutura lingüística.

O ato da risada, explorado na cena, é uma reação comum da platéia a essa e a muitas outras cenas de Bausch. Enquanto dançarinos decoravam em excesso, deformando as passivas dançarinas, o público ria de suas absurdas aparências. Gradualmente, tal usual reação foi incorporada e distorcida em cena, deixando a platéia perplexa. Como comentado por Norbert Servos, "As explorações da dança-teatro são equivalentes a repetidas avaliações das formas de comportamento adquiridas sem pensamento. [...]. Com uma cutucada e uma piscadela, a platéia se faz cúmplice do desmascaramento; rir junto torna fácil desresponsabilizar-se das compulsões".[7]

---

[7] Norbert Servos & Gert Weigelt. Ibid., p. 239.

A cena estabelece constante diálogo entre dançarinos e platéia, marcado pela repetição/distorção e modificação de atitudes e conceitos. Por tais meios, Bausch revive um senso de responsabilidade e consciência além do puro divertimento, mas também além da culpa individual:

> A tragédia pressupõe culpa, desespero, moderação, lucidez, visão, um senso de responsabilidade. No agressivo jogo de nosso século, nesta recaída da raça branca, não há mais indivíduos culpados ou responsáveis. Ninguém poderia fazer nada a respeito, e nem gostaria. De fato, as coisas acontecem sem que ninguém em particular seja responsável por elas. Tudo é arrastado e todos são pegos em algum ponto no fluxo dos eventos. Somos todos coletivamente culpados, coletivamente atolados nos pecados de nossos pais e antepassados. Somos as crianças de nossos ancestrais. Este é o nosso infortúnio, mas não nossa culpa [...]. A comédia é a única coisa que ainda pode nos atingir. Nosso mundo tem levado ao grotesco tanto quanto à bomba atômica [...]. E, ainda assim, o grotesco é apenas uma forma de expressar de maneira tangível, de nos fazer perceber fisicamente o paradoxal; [...]. Mas o trágico ainda é possível, mesmo que a tragédia pura não o seja. Podemos atingir o trágico a partir da comédia, podemos trazê-lo como um momento amedrontador, como um abismo que se abre de repente.[8]

De início, as grotescas aparências expunham o tragicômico, gradualmente transformado em comitrágico. De súbito, a platéia assiste a sua descompromissada risada publicamente exposta como raiva e desespero.

O mesmo efeito de reflexão distorcida, o paralelo entre o corpo humano e objetos úteis, e a relação entre ativo e passivo, estão presentes numa das cenas de *1980*. No segundo ato, Lutz Förster declara seu amor e respeito a uma cadeira vazia à frente: "Minha amada cadeira, por muitas vezes você é usada sem atenção, e tenho de lhe contar de uma vez por todas quanto você me é querida e quanto eu a admiro. Você não é apenas elegante e prática, mas também engenhosamente construída. Você tem quatro pernas, que sentam no chão como um rochedo ao quebrar das ondas. Mas você não é minimamente comparável a qualquer pequeno banco. Não. Você também tem costas. Mas você sabe muito bem que não tem braços, porque não quer facilitar muito a vida daqueles que a usam. Estes teriam de agir com consciência e pensar onde repousam seus braços. Sua cor é de uma elegância atemporal. Você é simplesmente bela. Estou orgulhoso de você. Recentemente sentei em você. Claro, você não se lembra mais... Isso não é uma crítica! Eu entendo, com toda essa bagunça que tem acontecido por aqui. Não, não estou com ciúmes. Mas, para falar a verdade, gostaria que você existisse só para mim. E desejo do fundo do meu coração que você não esteja ocupada da próxima vez que precisar de você. E se sente qualquer empatia por meus sentimentos, dê-me um pequeno sinal".

---

[8] Friedrich Dürrenmatt. *Plays and Essays* (Nova York: Continuum Publishing Company, 1982), p. 254, 255.

A platéia ri efusivamente de tal absurdo comportamento. Förster coloca então a cadeira em um pequeno palco ao centro do palco do teatro e repete a mesma declaração de amor, agora interrompendo as frases com risadas forçadas e gradativamente mais altas. Sua repetição critica sua primeira versão e a reação do público, deixando claro que dança não é um evento isolado no palco. Förster expõe sua aparentemente sincera declaração como falsa, colocando a cadeira no local simbólico de si mesmo em relação à platéia, tornando-se simultaneamente ator (no palco "real") e platéia (em relação ao palco re-presentado). Neste, a "dançarina-cadeira", com suas fortes pernas e costas, é tão imóvel quanto as mulheres de *Arien*. Dança não é o que se faz no palco, já que a dançarina é imóvel, mas precisamente as interações do público com aquela, em absurdas projeções eróticas.

O efeito da repetição/distorção pode também ser visto em *Kontakthof* e em *Bandoneon*, em que o aplauso do público é incluído em cena. Em *Kontakthof*, como descrito no Capítulo 3, dançarinos re-presentam a platéia, premiando por meio de aplauso a masoquistas atos de tortura corporal no palco.

Em certa seqüência de *Bandoneon*, o grupo de mulheres aplaude cada homem, um por um. Então, o grupo de homens aplaude cada mulher, até que cada dançarino e dançarina tenham sido aplaudidos pelo menos três vezes. Nessa dança sobre o narcisismo na própria arte, bailarinos são ambos executores e admiradores. Porém, os que aplaudem, representando a platéia, são bem mais ativos do que os que recebem os aplausos, parados numa pose à frente. É como se aqueles simplesmente quisessem e precisássem aplaudir alguém efusivamente, não importando a quem, nem o que ele fizesse.

Por meio da repetição, o aplauso passou a significar não o reconhecimento do trabalho do dançarino, que está imóvel, mas sim a necessidade da platéia em aplaudir, e a do dançarino de ser aplaudido. Em vez de trazer reconhecimento e satisfação, os aplausos flagram uma insaciável sede de atenção. A repetição revela a divisão teatral entre executores e admiradores, e social entre homens e mulheres, como necessariamente alienante e insatisfatória.

Após cada dançarino ter sido aplaudido várias vezes, Jan Minarik posa à frente, segurando a posição de ponte com os braços até a exaustão. Porém, recebe apenas um fraco aplauso. O esforço e o sacrifício pessoais não necessariamente implicam o reconhecimento social. O poder está literalmente nas mãos do público — é ele quem determina o valor da apresentação, aplaudindo ou não.

Dança como venda de corpos/produtos sexualmente diferentes é o tema da primeira cena de *Kontakthof*. A peça começa com muito pouca luz, os dançarinos sentados em cadeiras ao longo das três paredes do palco; as mulheres com vestidos sociais longos, decotados e quase justos, os homens de terno. Josephine Ann Endicott levanta-se e caminha até a frente. Faz então uma seqüência como se mostrasse seu corpo à platéia, como um produto aos fregueses: fica parada olhando para frente por um certo tempo, vira de costas e desliza as mãos lentamente sobre os cabelos até a nuca, vira de frente, mostra os dentes num sorriso "funcional", vira de lado, empurra sua pelve para frente e para cima a partir do cóccix (retroversão), coloca-a no lugar, e volta à sua cadeira. Quando ela está quase terminando sua seqüência à frente, duas outras dançarinas postam-se ao seu lado e iniciam os mesmos movimentos. Então um homem, de repente todos os homens, e então todas as mulheres fazem o mesmo, criando uma longa fila da esquerda para a direita. Mulheres e homens encontram-se na longa fila apenas brevemente, quando um grupo está terminando a combinação e virando de costas para retornar às suas cadeiras, e o outro grupo chega à fila para começar a seqüência.

Inicialmente, o público rira dos cínicos movimentos de Endicott, individuais e únicos em contraste com o grupo sentado nas cadeiras junto das paredes. Pouco a pouco, a repetição pelo grupo desmontou a originalidade, e silenciou a platéia. A tradicional separação de papéis sexuais na dança não é neutralizada com os dançarinos vestidos todos iguais, realizando formas técnicas abstratas. Diferenciação sexual e uniformidade gestual é o regulamento desse organizado mercado corporal. Se o valor da dança é determinado pelo público, incluindo críticos e empresas financiadoras, os dançarinos são os comerciantes de seu próprio produto. Porém, esses dançarinos não dançam movimentos à venda. Eles dançam a venda de movimentos.

Homens e mulheres

A separação entre homens e mulheres, e a relação entre eles, são exploradas durante toda a *Kontakthof*. A repetição sugere uma relação entre os sexos, como entre dançarinos e público, de separação, insatisfação e constante desejo pelo outro. As tentativas de união com um parceiro, mesmo que iniciando-se em carinhosos gestos, logo transformam-se em recíproca agressão e frustração.

Em certo momento da peça, enquanto os dançarinos novamente estão sentados nas cadeiras ao longo das paredes, Dominique Mercy caminha até a frente do palco guiando Meryl Tankard, que tem os olhos fechados. Ele a deixa à frente, e retorna à sua cadeira. Mantendo os olhos fechados, Tankard inicia uma seqüência de íntimos e carinhosos movimentos, como se tentasse sentir o próprio corpo. Ela desliza a mão direita delicadamente sobre o braço esquerdo, cheira o outro braço com cuidado, coça levemente o calcanhar direito duas vezes, flexionando e elevando um pouco a perna direita. Toca então suavemente algumas partes do rosto, desliza ambas as mãos ao longo dos cabelos, arruma lentamente o elástico da calcinha na cintura por sobre o vestido, e recomeça. No meio da segunda vez, Arthur Rosenfeld vem até a frente do palco e a acompanha de volta à sua cadeira.

Outro dançarino traz Josephine Ann Endicott ao mesmo lugar. De olhos fechados, ela faz sua seqüência de autocarinho. Aperta levemente o umbigo por sobre o vestido, com dois dedos direitos, rapidamente toca diferentes áreas dos seios e barriga, verificando se estão ali. Desliza então a mão direita ao longo do peito em direção à face, leve e vagarosamente, e abaixa a cabeça, ambos os braços cruzados sobre o peito. Pausa, abraça-se por um momento, puxa a alça direita do vestido para fora e beija o ombro nu. Recoloca a alça, e recomeça sua seqüência. Enquanto isso, outro dançarino vem e a leva de volta à sua cadeira.

Anne Martin é trazida por outro dançarino. De olhos fechados, move-se com leveza e lentidão. Sente a face com a palma da mão direita, estende o braço direito para o alto, deixa-o cair sobre o topo da cabeça, e o acaricia com a mão direita. Flexiona seu longo corpo para frente e coça a parte de cima do pé direito muito gentil e vagarosamente. Cheira a parte anterior do braço esquerdo, delicada e cuidadosamente carregado pela mão direita. Traz as mãos em copa até a face, toca os lábios com um dos dedos, e apalpa então as nádegas com ambas as mãos.

O público ri diante das qualidades de Martin ao coçar-se. Ela não está tensa e com pressa de eliminar uma desagradável coceira, como geralmente acontece no dia-a-dia. Nesses rituais de autocarinho, a repetição é disassociada da mecanização, evocando insaciável necessidade de amor, presente até mesmo numa simples e desvalorizada atividade diária. Logo todas as dançarinas dançam suas seqüências de autocarinho.

Gradualmente, os homens também dirigem-se à frente e dançam suas seqüências. Diferente das mulheres, não fazem solo: fazem suas seqüências ao lado de uma parceira (quatro casais) ou parceiro (um casal), enquanto dois dançarinos e uma dançarina fazem suas seqüências sozinhos, numa composição com todo o grupo. Ao lado de Meryl Tankard, que continua a seqüência já descrita, está Jean-Laurent Sasportes. Ele toca os lábios com a mão direita, e pausa por um instante. Dá leves tapinhas na coxa direita, toca as nádegas com a mão esquerda, abraça-se fortemente, com os braços cruzados sobre o peito elevando-se um pouco do chão, desliza a mão esquerda sobre o cabelo e a nuca, e recomeça.

Pouco a pouco, a necessidade de tocar-se transforma-se num impulso de interação, e alguns dançarinos começam a fazer suas seqüências em seus parceiros. Porém, tal interação mostra-se invasiva e agressiva, em vez de satisfatória. Sasportes começa os tapinhas na coxa direita e gradualmente transfere as mãos para a coxa esquerda de Tankard a seu lado, continuando o movimento na parceira, enquanto esta ainda faz sua própria seqüência. Ele toca os lábios e as nádegas da dançarina, em vez das suas.

A essa altura, a seqüência de Tankard começa a ser alterada e interrompida pelas manipulações de seu corpo por Sasportes. Por detrás de Tankard, ele cruza os braços na frente do peito da parceira, abraçando-a e tirando-a levemente do chão. Eles viram um para o outro e Tankard também começa a fazer sua seqüência nele. Ela toca gentilmente o braço do parceiro; ele bate levemente na coxa de Tankard que desliza as mãos no cabelo dele; ele a abraça por detrás, levantando-a do chão.

O dueto torna-se gradualmente agressivo. Em vez de deslizar a mão esquerda sobre o cabelo e a nuca de Tankard, ele agarra seu cabelo na nuca e puxa sua cabeça para trás num súbito ataque. Força os dedos sobre os lábios da dançarina, que resiste, curvando-se para frente, o que dificulta os tapas na coxa. Ele bate então nas nádegas de Tankard e a balança para cima e para baixo duas vezes, como se testando seu peso. Parecem um casal brigando, em movimentos cada vez mais rápidos, tensos e fortes. Ele força a mão sobre a face de Tankard, bate em sua coxa direita; ela toca o rosto de Sasportes quase em um tapa e torce o nariz do parceiro. Ele a levanta vigorosamente algumas vezes, enquanto ela fica pendurada passivamente em seus braços com a face mostrando crescente desconforto. Numa última tentativa, ele vira para bater em sua coxa, mas ela se curva e corre para fora do palco. Na compulsiva busca de carinho, o toque de si mesmo não satisfaz e o do outro ainda agride e traumatiza, numa relação de poder entre os sexos, fisicamente imposto.

Mais tarde na mesma peça, os dançarinos são separados em um grupo de mulheres e um de homens. Os grupos se confrontam por meio de palavras refletidas no movimento corporal, numa complexa rede de significantes. Para começar, Arthur Rosenfeld, à frente no grupo masculino, fala para as mulheres: "Mão, bochecha, costas, estômago, joelho". As dançarinas recuam, contraindo o corpo como se recebessem uma pancada em cada parte mencionada. Então Josephine Ann Endicott, à frente do grupo feminino, fala as mesmas palavras ao outro grupo, avançando em sua direção, enquanto recuam. Os recíprocos ataques verbais seguidos de respostas corporais continuam, com aumento da velocidade, volume e intensidade, enquanto os dois grupos se aproximam. Nessa disputa de poder entre os sexos, a linguagem verbal afeta e determina a corporal.

Num dado momento, os grupos estão muito próximos, e suas velocidades e volumes diminuem. Endicott fala suavemente e baixinho: "Mão, bochecha". Rosenfeld faz o mesmo para o outro grupo. Então as dançarinas repetem várias vezes, unissonamente, a seqüência de autocarinho realizada por Anne Martin. Os dançarinos repetem, também unissonamente, a seqüência de autocarinho de um deles: Esfregam os cabelos para atrás e para a frente com as mãos, beliscam levemente seus pulsos esquerdos, reclinam a cabeça olhando para si mesmos, tocam e esfregam a área do umbigo com as mãos direitas, coçam seus pés direitos e nucas, e recomeçam. Apesar de os dois grupos terem seqüências diferentes, alguns movimentos parecidos são realizados em momentos distintos, e às vezes coincidentemente na mesma hora, como o coçar do pé direito, em uma composição de ordem e acaso, diferenças e semelhanças (Figura 13).

Os grupos aproximam-se e sobrepõem-se enquanto continuam a repetir seus sutis gestos. Formam casais e continuam a seqüência de seu grupo no(a) parceiro(a). Cada casal faz a recíproca combinação em seu próprio ritmo, criando composições quase imperceptivelmente distintas partindo dos mesmos movimentos. Enquanto a dançarina toca o nariz do dançarino, ele desliza as mãos ao longo do cabelo e cabeça da parceira. Ela toca as nádegas do parceiro, e ele, sua face. Quando ela toca a face do companheiro, ele lhe toca o pulso direito. Ela deixa a mão direita cair sobre a cabeça do dançarino e acaricia-lhe o cabelo, enquanto ele esfrega o braço da parceira; ela coça seu pé, ele coça próximo ao umbigo da dançarina. A cena torna-se uma complicada rede de relações entrelaçadas pela alternação e simultaneidade de repetitivas seqüências de movimento.

Como na cena de Tankard e Sasportes, o cuidado recíproco e repetitivo desenvolve-se em agressão física. Gradualmente seus movimentos tornam-se mais e mais intensos, até que os parceiros passam a puxar os cabelos e bater no rosto um do outro, e assim por diante, como numa briga, com seqüências totalmente desorganizadas. Os homens insistentemente tentam machucar as mulheres, que tentam proteger-se e defender-se.

Pela repetição, a agressão, inicialmente verbal, tornou-se carinho, e novamente agressão; é agora expressa pelo corpo, seu produtor e vítima silenciosa. Carinho e agressão não podem satisfazer o indivíduo, preso numa trama de relações sociais/gestuais. Uma persistente insatisfação subliminar impele os dançarinos a repetir carinho ou agressão, sozinhos ou com os parceiros. A cena contradiz a convenção de que dançarinos são seres completos, preenchidos pela total sensação e consciência física, e de que dança é a presença de corpos no palco, já que estes são marcados pela ausência e pela insaciável necessidade do outro.

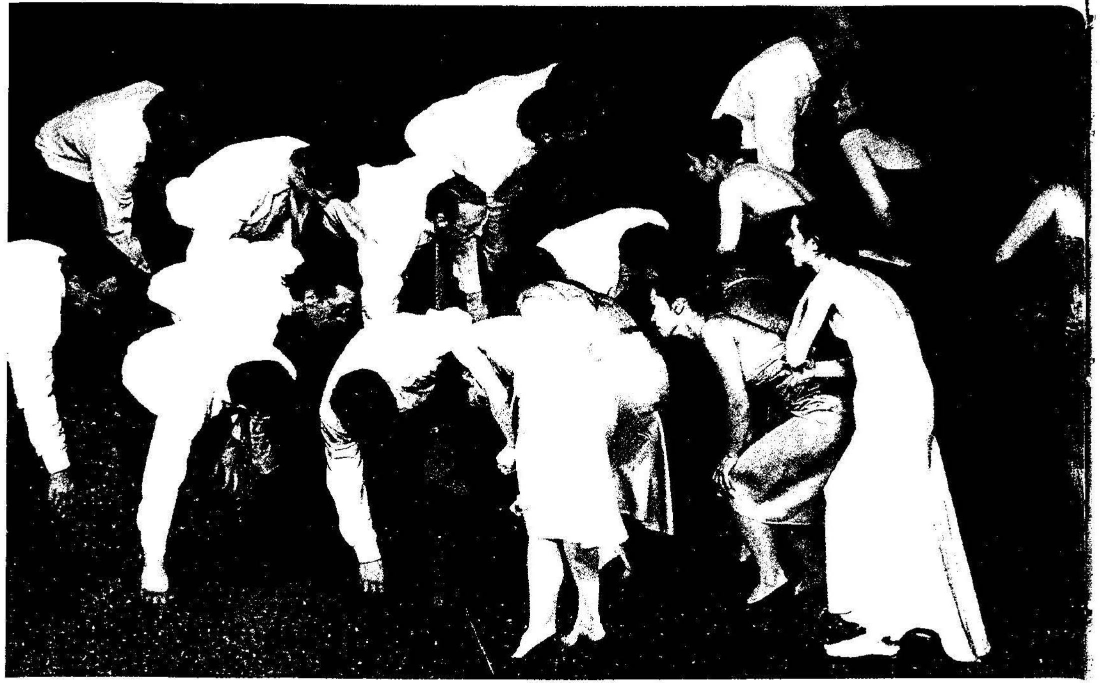


Figura 13. Wuppertal Dança-Teatro em *Kontakthof*.
Foto de Guy Delahaye.

Palavras e corpos

Em *Arien*, a repetição expõe a dominação verbal e a manipulação do corpo como um objeto lingüístico e insatisfeito. Na peça, oito dançarinos falam a respeito de seus corpos, numa repetitiva e lúdica estrutura, enquanto vagarosamente caminham em direção à platéia. No primeiro bloco, a frase dita por um dançarino é repetida pelos demais, um a um, apenas mudando a parte do corpo mencionada. No bloco seguinte, os dançarinos conservam a parte do corpo à qual se referiram anteriormente, mas incluindo-a na nova frase. As novas associações fazem paralelo entre normalidade e deformidade, evocando imagens surreais ou grotescas a partir da primeira frase lógica. Esse corpo social, descrito com base em frases "emprestadas", está longe de ser único, completo e perfeito: "Minha rótula é ossuda", "Meu olho é ossudo", "Meu nariz é ossudo", "Meu pé é ossudo", "Meu dente é ossudo", "Meu joelho é ossudo", "Meu estômago é ossudo", "Meu umbigo é ossudo"; [...]; "Meu nariz tem dois buracos", "Meu pé tem dois buracos", "Meu dente tem dois buracos", "Minha rótula tem dois buracos", "Meu estômago tem dois buracos", "Meu umbigo tem dois buracos", "Meu ombro tem dois buracos", "Meu olho tem dois buracos"; [...]; "Eu tenho duas rótulas", "Eu tenho dois estômagos", "Eu tenho dois narizes", "Eu tenho dois pés". Dois dançarinos saem de cena.

Nessa trama, significados são constantemente distorcidos, e as palavras representando partes do corpo são justamente os agentes da diferença dentro do bloco de repetições, mas estabelecem também a corrente repetitiva de bloco para bloco. O jogo diferencia palavras para partes do corpo de estruturas semânticas a respeito e ao redor daquelas. Pedaços do corpo são constantemente trocados e distorcidos, tornando-se o assunto de maior destaque. Se repetição inicialmente estabelece dança como linguagem Simbólica e não "manifestações motoras" (Capítulo 3), gradualmente evoca a fisicalidade da dança em um jogo de significantes.

E o jogo continua: "Meu dente ruim está solto", "Minha rótula ruim está solta", "Meu estômago está solto", "Meu olho está solto", "Meu nariz está solto", "Meu pé está solto". "Soltar" as partes do corpo faz parte do relaxamento diário em técnicas de dança moderna, para facilitar a fluidez dos movimentos. Aqui, no entanto, dançarinos soltam não apenas a nuca, os joelhos e ombros, como geralmente lhes é indicado em tal treinamento. Estômago, olhos, nariz e dentes são tão ativos na dança quanto partes tecnicamente treinadas. As frases são também uma referência à vida profissional dos dançarinos, sempre alongando-se e preparando-se para dançar.

O jogo segue com apenas quatro dançarinos, que reclamam: "Eu não posso ver meu estômago", "Eu não posso ver meu nariz", "Eu não posso ver meu pé", "Eu não posso ver minha rótula". E então perguntam à platéia: "Você viu minha rótula?", "Você viu meu estômago?", "Você viu meu nariz?", "Você viu meu pé?". Em dança, o artista é incluído em seu objeto de arte — o corpo em movimento. Isso tem levado ao enganoso conceito de que se trata da única forma de arte na qual a obra e o artista são um só, o que pressupõe dança como completa em si mesma, sem a participação de sua (passiva) platéia. Esse, como já descrito, não é o caso das obras de Bausch, em que as reações dos espectadores são incluídas na obra. O olhar do espectador é forma e conteúdo da dança-teatro de Bausch. A congruência entre obra e artista, na dança, é exatamente o que a torna incompleta, impossibilitada de ver a si mesma, dependente do espectador. Já em seu treinamento, o dançarino acostuma-se a ver-se apenas por sua invertida e bidimensional imagem repetida/refletida no espelho — como a de um observador externo. Enquanto tentam sentir seus corpos, os dançarinos movem-se guiados por uma (artificial) imagem externa, numa aula de fragmentação.

Nas teorias de Lacan, "[o] espelho serve como uma metáfora e um conceito estrutural ao mesmo tempo que aponta para uma experiência crucial no desenvolvimento psíquico" do ego narcisista.[9] Como na dança, o espelho em Lacan representa a ilusão de completude do sujeito com uma imagem externa, estando de fato fragmentado. No momento seguinte a este "estágio do espelho" (Ordem Imaginária), a criança reconhece sua própria divisão entre *self* e Outro (Ordem Simbólica),[10] sobre a qual uma imagem corporal fragmentada irá formar-se. A criança só se reconhece como corpo quando confrontada com a imagem externa distinta de si mesma:

> Nossa identidade desenvolve-se num contexto paradoxal, a partir de um sentimento de unidade, que é realmente constituído de dois seres (*le trait unaire*). Porém, [...] esta "pequena realidade" (*ce peu de réalité*), a cativação espacial ou fixação pelo *imago* da mãe, determina os humanos já como alienados de outros seres em todos os seus empreendimentos posteriores.[11]

As sentenças faladas pelos dançarinos de Bausch desarranjam a ilusão do estágio do espelho, sugerindo identidades fragmentadas e dependentes, social e esteticamente.

A dança-teatro de Bausch inverte os papéis de executor-observador. Dançarinos não apenas incorporam o ponto de vista da platéia, re-presentando aplausos e risadas, mas também a incitam a incorporar seus pontos de vista, perguntando-a a respeito de partes que não são mostradas, mas sim sentidas pelos dançarinos, como rótula e estômago. As sentenças relembram o público da parcialidade de sua própria visão da dança. Não há uma maneira final ou única de ver e interpretar. Dança é a fisicalidade vista e não vista no movimento, concebida por meio de palavras. Enquanto questionam as suas desaparecidas partes, os corpos dos dançarinos ficam gradualmente mais visíveis, aproximando-se da frente do palco. Dança é este contraditório diálogo entre dançarinos e público, palavras e movimentos, constantemente buscando sua própria linguagem.

Continuam o jogo, declarando amor às partes de seus corpos diretamente ou em metáforas fisicalizadas de amor que instigam mais deformações: "Eu amo meu nariz", "Eu amo meu pé", "Eu amo minha rótula", "Eu amo meu estômago"; "Meu estômago está embaixo do meu coração", "Meu nariz está embaixo do meu coração", "Meu pé está embaixo do meu coração", "Minha rótula está embaixo do meu coração".

As frases continuam a deslocar partes do corpo, mas agora em relação a um movimento cotidiano: "Eu ando no meu pé", "Eu ando na minha rótula", "Eu ando no meu estômago", "Eu ando no meu nariz". Partes vistas e não vistas são fundamentais não só para a dança, mas para uma atividade cotidiana básica. As frases verbais

---

[9] Ellie Ragland-Sullivan. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis* (Chicago: University of Illinois Press, 1986), p. 29.

[10] O "Outro", iniciado com maiúscula, refere-se à ordem Simbólica (posterior à Imaginária) em que o sujeito é "subjugado à ordem social de símbolos, regras e linguagem. Num sentido mais amplo, o Outro (A) infere à pré-história familiar, bem como à ordem social de linguagem, mitos e convenções". Jacques Lacan. Ellie Ragland-Sullivan. Ibid., p. 16.

[11] Ellie Ragland-Sullivan. Ibid., p. 29.

E C A | BIBLIOTECA
U S P | 31616

que insistiam no corpo, agora expandem sua possibilidade de movimento, desde a mais comum, como caminhar sobre o pé, até a mais estranha e fisicamente impossível, como caminhar sobre o nariz, talvez numa referência crítica ao estereótipo do dançarino, que "tudo pode". Como se não bastasse já decepcionarem os que foram em busca de movimentos técnicos, os dançarinos sugerem cinicamente as projeções impostas pela platéia.

As frases também desestruturam um conceito fundamental de dança — o alinhamento corporal — o relacionamento "correto" entre as partes para promover o equilíbrio corporal em diferentes posições. Em vez de balancear as partes trazendo-as para seus "adequados" locais, as frases fragmentam o corpo reorganizando-o de forma distorcida, rompendo com a primordial noção de uma identidade psicofísica coerente e unificada.

No desenvolvimento do ego narcisista, a identidade constrói-se sobre a ausência do outro, intrinsecamente alienante e fragmentada enquanto aparentemente forte e unificada. Nos seus primeiros meses de vida, a criança não experiencia uma unidade corporal ou psíquica, nem uma posição estável num espaço corporal delimitado: "Seu corpo é um agregado descoordenado, uma série de partes, zonas, sensações, necessidades e impulsos, em vez de uma integrada totalidade".[12] Apenas enquanto mergulhada no ambiente e com a mãe, ela forma um todo (Ordem Real). Ao reconhecer a ausência da mãe, o inicial "agregado" de partes torna-se a base de uma imagem corporal alienante, baseada na ausência e na divisão.

A criança tentará, por meio da linguagem corporal e verbal, unir-se novamente com a desejada imagem externa. Essa divisão entre interno e externo representa a queda na linguagem, semiótica e psiquicamente: é o nascimento da separação entre eu e Outro, e entre significado e significante. Assim, aquela fragmentada imagem corporal é aos poucos coberta pela construção de um corpo Simbólico/social, escondendo sua dependência do outro com uma aparente segurança, numa forma "ortopédica" de totalidade.[13]

---

[12] Elizabeth Grosz. *Jacques Lacan: a Feminist Introduction* (Londres: Routledge, 1990), p. 28.

[13] The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. *Écrits* (Nova York: W. W. Norton & Company, 1977), p. 1-7.

Se a "maquinaria de poder" desarticula e recompõe o corpo para sua dominação, a dança-teatro de Bausch refaz estes processos para reassociar o poder ao corpo.[14] A cena de *Arien* evoca uma imagem corporal fragmentada sem o (inicial) conforto de completude com a mãe, nem o (tardio) apoio de uma estruturante imagem social. As frases insistem no reconhecimento e experiência daquele amedrontador momento de perda de unidade e do nascimento de uma alienante identidade. Trazem o trauma de um corpo em pedaços que tentamos esquecer no inconsciente:

> Este corpo fragmentado [...] geralmente manifesta-se em sonhos quando o movimento da [psico]análise encontra um certo nível de desintegração agressiva no indivíduo. Aparece então na forma de membros deslocados, ou na daqueles órgãos representados em exoscopia, asas crescendo e o uso de braços para uma perseguição intestinal [...]. [E]sta forma é ainda tangivelmente revelada a nível orgânico, nas linhas de "fragilização" que definem a anatomia da fantasia, como exibida nos sintomas esquizóides e espasmos da histeria.[15]

A "fragilização" patológica, num pedido de cuidado e atenção, é o assunto das próximas frases: "Meu nariz está irritado", "Meu pé está irritado", "Minha rótula está irritada", "Meu estômago está irritado". E a introjeção de imagens externas deste fragmentado e carente corpo não é um processo abstrato, mas fisicamente agressivo, relembrando suas cirurgias e transplantes: "Eu estou com outra rótula", "Eu estou com outro estômago", etc. Na temporada de 1994 da companhia em Wuppertal, perguntei a Regina Advento por que não estava dançando. Começou muito cedo no balé, aos quatro anos de idade, então a perna direita estendia-se tanto que deslocava sua rótula; em poucos dias iria submeter-se a uma cirurgia no joelho direito. As frases confirmam as reportagens lidas por Kesselheim em outro momento da peça já descrito, enquanto mulheres eram enfeitadas/deformadas numa imposta "beleza" e forçadas a rir.

Os três últimos dançarinos ainda em cena consolidam a formação de nossas alienantes identidades, reconhecendo como próprio o que é do outro, como "belo" e "amado" o que acabaram de incorporar/transplantar: "Meu nariz é bonito", "Meu pé é bonito", "Meu estômago é bonito"; "Eu gosto do meu estômago", "Eu gosto do meu nariz", "Eu gosto do meu pé". As repetições verbais de *Arien* insistem no reconhecimento do corpo como uma construção social, como vítima definitiva, topos da registrada coerção, desejo e dor através e além das palavras.

---

[14] Michel Foucault. Ibid., p. 127.

[15] Jacques Lacan. Ibid., p. 4, 5.

Os repetitivos atos masoquistas em *Kontakthof* para receber o aplauso dos outros dançarinos (Capítulo 3), mostraram a dor como artificialmente produzida/re-presentada para uma platéia, desmistificando-a como uma experiência autêntica. Na cena do jogo verbal de *Arien*, por outro lado, o *método de descrição* da dor é desmistificado. Segundo Elaine Scarry, a natureza essencial da dor resiste sua precisa descrição pela linguagem; a dor é "indivisível", "não mostrável" e "invisível"; mas "há caminhos pelos quais a experiência mais radicalmente privada começa a entrar no domínio do discurso público. [...]. Talvez o mais óbvio seja a medicina, já que o sucesso do trabalho do médico irá freqüentemente depender da acuidade com a qual ele ou ela possa ouvir a fragmentada linguagem da dor, persuadi-la até a claridade, e interpretá-la".[16] A repetitiva cena de *Arien* incorpora e distorce o método empírico do discurso médico, organizado e imposto sobre o corpo pela repetição.

Segundo Foucault, o nascimento da medicina moderna e positivista, no século XVIII, foi marcado pelo desenvolvimento de um discurso racional que se acreditava representar a verdade quanto às doenças do corpo.[17] Essas eram identificadas pelo olhar médico que tudo vê, localizando-as, "configurando-as" no "atlas anatômico" do corpo do paciente, e controlando-as.[18] As doenças e seus controladores procedimentos foram organizados de acordo com repetições, com as similaridades de reclamações em série:

> [O] indivíduo posto em questão é menos a pessoa doente do que o fato patológico indefinidamente reprodutível em todos os doentes igualmente afetados; [...] as variações [...] se anulam na configuração geral [...].[19]

---

[16] *The Body in Pain, the Making and Unmaking of the World* (Nova York: Oxford University Press, 1985), p. 4-6.

[17] O *nascimento da clínica* 2.ª ed. (Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1980), p. xiii.

[18] Ibid., p. 1-3.

[19] Ibid., p. 110 e 116.

A exaustiva descrição, transformando sintomas em palavras de um discurso racional indiscutivelmente verdadeiro, tornou-se um dos principais meios da clínica. Novas doenças eram apenas combinações de velhas doenças, portanto igualmente controláveis mediante sua sistematização e descrição. Doenças tornaram-se previsíveis repetições.

No entanto, conforme nos afirma Foucault, essa tentativa de organizar e controlar as doenças de fato as multiplica muito além da simples combinação. Em sincronia com tal argumento crítico, o clínico método da repetição multiplica doenças na cena de *Arien*. A primeira frase é passada de pessoa para pessoa como numa cadeia epidêmica, proliferando e gerando novas mutações de seus sintomas. Para Foucault, uma epidemia é um acontecimento individual e social que não se baseia no indivíduo isolado, na sua observação e tratamento especializados, mas na trama que ondula de uma pessoa para a outra, num dado momento e local:

> Fenômeno coletivo, ela exige um olhar múltiplo; processo único, é preciso descrevê-la no que tem de singular, acidental e imprevisto. Deve-se transcrever o acontecimento detalhadamente, mas também segundo a coerência que implica a percepção realizada por muitos [...] só encontra seu volume próprio no cruzamento das perspectivas, em uma informação repetida e retificada, que finalmente envolve, no lugar em que os olhares se cruzam, o núcleo individual e único destes fenômenos coletivos.[20]

Como as epidemias, os trabalhos de Bausch são intrinsecamente contraditórios: marcados pela repetição em eventos coletivos e ao mesmo tempo desafiando previsões e descrições prontas. Porém, por meio da repetição não encontram um ponto convergente e único, mas disseminam-se mais e mais.

Diante do olho clínico que vê a verdade sobre e dentro do corpo doente, a descrição do sintoma/significante é tida como correspondente e decifradora da essência/significado da doença. No jogo verbal de *Arien*, o repetitivo método do discurso clínico, ao contrário, desestrutura o poder daquele sobre o corpo. Exaustivas e repetitivas descrições confundem mais e mais o espectador, distanciando-o de uma verdade racional final. Descrições contradizem a experiência visual e expõem a impossibilidade de ver o corpo, interna e externamente. O que o espectador vê é tido como ilusório e logo comparado ao que não pode ser visto. Ambos o visto e o não visto são igualmente imaginários e reais — dois domínios não mais opostos de impossível coexistência.

---

[20] Ibid., p. 27.

O olhar clínico é por princípio unidirecional, do médico para seu não participativo "paciente". É mediante este olhar que o médico exerce seu poder e controle sobre o paciente. Em dança, o professor ou o público são os observadores. Em muitos momentos da dança-teatro de Bausch, os dançarinos olham fixamente para a platéia, até com um leve sorriso, meio sedução, meio confrontação com aqueles que os fitam. Na trama verbal de *Arien*, os dançarinos confundem o olhar do público e incluem-se na poderosa posição de observadores. Em vez de confirmar o poder do olhar sobre o corpo, a repetição instaura um diálogo entre dançarinos e platéia a respeito de tal gesto de poder comum a ambos os grupos.

A medicina moderna desenvolveu-se a partir do aspecto negativo — a falta de saúde — em prol de uma ação positiva — o cuidado e a cura. Seu mecanismo opõe saúde e morbidade, norma e patologia, objetivando o fim da doença e a promoção de corpos saudáveis e funcionais. Porém, a medicina jamais apagará a doença, já que isso significaria seu próprio fim. Numa tendência igualmente positivista, o balé desenvolveu-se como um sistema de repetições para promover o domínio do corpo humano, apagando suas "falhas" e tornando-o tecnica e expressivamente "perfeito".

Na dança-teatro de Bausch, como descrito neste capítulo, o método repetitivo, presente tanto na medicina quanto no balé, de fato traz mais e mais erros, cicatrizes, feridas e fraquezas. A coreógrafa usa o método positivista para reverter dicotomias convencionadas por ele, como perfeito-imperfeito, saudável-doente, normal-anormal. A repetição aponta bailarinos supostamente perfeitos como imperfeitos e doentes, o que então passa a ser associado com o normal e até cinicamente louvável. Como nos intermináveis rituais de carinho e agressão em *Kontakthof*, repetição expõe a carência e a falta constantes, em vez de completude e satisfação (saúde).[21] A natureza negativa da medicina e do balé — nascidos da *falta* de saúde e de perfeição motora — tornam-se os meios e o tema da dança. Por meio do controlador método presente na ciência e na arte, o Wuppertal Dança-Teatro critica e desmonta a estrutura positivista de conhecimento e poder sobre o corpo — aquele grupo de idéias pre(de)formadas que "há dois séculos [...] têm constituído a trama sombria, mas sólida, de nossa experiência".[22]

---

[21] Saúde, segundo a Organização Mundial de Saúde, é o estado de bem-estar físico, emocional, mental e espiritual, o que implica conceitos de completude e satisfação.

[22] Michel Foucault. *The Birth of the Clinic* (Nova York: Pantheon Books, 1973). Não uso aqui a tradução para o português feita por Roberto Machado (*O nascimento da clínica*, ibid., p. 230), que considera o passado "constituíram", ao passo que a versão inglesa implica uma continuação até o momento presente ("have constituted"), que me parece mais adequada.

Capítulo 5

ATRAVESSANDO A REPETIÇÃO COM O WUPPERTAL DANÇA-TEATRO: A AUSÊNCIA DE SIGNIFICADO E O SIGNIFICADO DA AUSÊNCIA

Um dia, escondida de si mesma, anotou no caderno de despesas algumas frases sobre o Pão de Açucar. Só algumas palavras, ela era resumida. Muito tempo depois, numa tarde em que estava só, lembrou-se que escrevera alguma coisa sobre alguma coisa — o Corcovado? o mar? Foi procurar o caderno de despesas. Por toda a casa. Móvel por móvel. Abria caixas de sapatos na esperança de ter sido tão misteriosa a ponto de guardar o escrito numa caixa de sapatos. Teria sido uma boa idéia. Aos poucos a sufocação crescia, ela passava a mão pela testa — agora era mais do que o caderno de despesas que ela procurava, não, exatamente o caderno de despesas, vejamos, paciência, procuremos de novo. O que estaria escrito no caderno? A esperança: o que teria ela escrito? Procuremos, é questão de força de vontade, é questão de ir e pegá-lo. Que desastre — dizia imóvel no meio da sala, sem direção, sem saber onde procurar, que desastre. Seus olhos estavam doces, o que estava fatalmente perdido pesava sobre o seu destino e a submetia: seus olhos estavam doces, castanhos. A sala, calma, à tarde. E em alguma parte havia uma coisa escrita. Desabotoou a gola da blusa. Não desanime, dizia-se, procure entre os papéis, entre as cartas, entre as raras notícias que lhe mandavam. Ah, tivessem lhe escrito mais e ela teria muitos papéis e teria onde procurar. Mas sua vida ordenada era exposta, tinha poucos esconderijos, era limpa. Na sua casa o único esconderijo era ela mesma. Mas que felicidade ter móveis, caixas onde encontrar por acaso. Tinha aonde procurar indefinidamente.

CLARICE LISPECTOR[1]

"As danças não foram criadas a partir da alegria, mas a partir de uma necessidade". Resistir a estas necessidades, seguir suas razões, foi desde o princípio um foco importante para as excursões poéticas do Wuppertal Dança-Teatro.

---

[1] *Para não esquecer* 5.ª ed. (São Paulo: Siciliano, 1992), p. 167, 168.

PINA BAUSCH & NORBERT SERVOS[2]

A dança como incompletude e desejo

A repetição nas obras de Bausch desestrutura a convenção da dança como preenchimento e completude por meio do movimento corporal, sugerindo-a como necessariamente dividida entre executores e espectadores, numa persistente e recíproca ausência e busca.

Na teoria do ego narcisista de Lacan, a busca pela completude externa tem raízes na cisão psicológica entre a mãe e a criança, nos primeiros meses de vida. Antes dessa divisão, a criança não se distingue de seu meio, formando uma unidade com este e com sua mãe (Estágio Real). No próximo estágio (Imaginário), ela não reconhece a ausência da mãe, pois reativa sua presença por meio de mecanismos alucinatórios (Estágio Imaginário). O reconhecimento da ausência da mãe marca a cisão entre eu e outro, interno e externo, sujeito e objeto, dando origem ao ego narcisista (Estágio Simbólico): "Deste momento em diante, a falta, o vazio, a divisão, serão seu modo de ser".[3]

Na Ordem Simbólica, a busca de completude e significação por meio da linguagem verbal e gestual não traz comunicação e repouso. A cadeia significante constantemente multiplica e desafia significados, aumentando ainda mais o desejo e a carência. Nossa identidade constrói-se, então, sobre esta constante busca por completude externa e recorrente perda através e dentro da linguagem.

A repetição nas coreografias de Bausch decepciona a ilusão de uma completude externa por parte dos dançarinos e da platéia. Os dançarinos repetem gestos e palavras como se não tivessem sido entendidos da primeira vez. O público assiste às re-presentações, que em vez de esclarecerem seu significado, constantemente o descarta, recriando outros. O método expõe, antes de qualquer outro conteúdo, a inabilidade de uma comunicação bem-sucedida, da completa expressão e percepção de um único significado. A dança é a respeito da *falta* de comunicação entre dançarinos e público, instigando mais repetições.

Do palco, ou em longos desfiles repetindo pequenas seqüências pelos corredores do teatro, os dançarinos relacionam-se diretamente com os espectadores, aberta e insistentemente pedindo-lhes atenção. A natureza narcisista da dança, sempre buscando completude externa por meio da linguagem, torna-se o assunto e o instrumento da obra. Inicialmente, a repetição estabelece uma cadeia significante em que o significado da dança constantemente se perde. Eventualmente, esses recorrentes desencontros lingüísticos tornam-se o significado da dança. Como para Lacan, abaixo da cadeia significante não há instintos, apenas vácuo. A repetição evoca um significado reflexivo sobre sua estrutura inerentemente oca e paradoxal. Ao conceber sua falta de significado como significado, a repetição contradiz-se e se reafirma, antes de tudo, como a forma estrutural do mutável, do que não aceita conteúdos ou formas finais e definitivas.

A busca insaciável pela completude externa, na relação dançarino/espectador, é a forma e o tema de duas cenas de *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (*Um Grito nas Cordilheiras*, 1984). No primeiro ato, duas dançarinas, entre elas Bénédicte Billiet, vêm ao palco vestidas como adolescentes dos anos cinqüenta, de vestidos rodados em tom pastel e sapato alto. Caminham à frente do palco de mãos dadas e rostos próximos, cochichando, sorrindo, olhando sedutoramente para o público, e simulando uma infantil timidez com o encolher dos ombros e recuando o tórax para atrás.

As duas param à direita baixa do palco,[4] separam-se vagarosamente e esticam os braços para os lados, uma de frente e a outra de costas para a platéia, de mãos esquerdas dadas, mantendo os olhares sedutores. Parecem preparar-se para fazer algo interessante e surpreendente, planejado no cochicho. Então, com o impulso dos braços direitos estendidos, cada uma realiza uma estrela para sua esquerda, terminando em posições trocadas. Logo dão uma meia volta, trocando quem fica de frente e de costas para o público, fazem uma estrela para suas direitas, retornando à posição inicial. Repetem a primeira metade da seqüência, a estrela para a esquerda, arrumam os vestidos, e retornam à sua conversa infantil, olhando e sorrindo sedutoramente. A simultaneidade das estrelas em sentidos opostos, adicionada ao movimento dos vestidos e suas anáguas no ar, provoca um belo efeito visual.

---

[2] Detlef Erler. *Pina Bausch* (Kilchberg: Stemmle, 1994), p. 13.

[3] Elizabeth Grosz. *Jacques Lacan: a Feminist Introduction* (Nova York: Routledge, 1990), p. 35.

[4] As áreas do palco têm como referência o corpo do dançarino.

O público ri da teatralidade da cena e aplaude as dançarinas, reconhecendo-lhes as habilidades físicas. Elas continuam a caminhar ao longo da frente do palco, com o mesmo comportamento, fazendo parte da seqüência das estrelas, agora ao centro do palco. O público aplaude e ri um pouco. Elas arrumam os vestidos, continuam a caminhar cochichando, e repetem as estrelas duas vezes. Parece que continuariam assim para sempre, mas o forte Jan Minarik as puxa para fora de cena, enquanto elas insistem em sorrir e olhar sedutoramente para o público.

No dia-a-dia, a virada de estrela é usada pelas crianças para mostrar suas habilidades e para competir entre si. A dança de *Gebirge* não é apenas a exposição da beleza do movimento realizado por corpos hábeis, mas do motivo pelo qual se dança — pela atenção e aplauso do outro. O movimento usado pelas crianças — e pelas dançarinas — com tal fim, é contextualizado com os gestos e a atitude corporal, num jogo erótico com o público.

No segundo ato de *Gebirge*, o espaçoso palco coberto de terra é gradativamente preenchido por trinta e duas árvores enormes, trazidas pelos dançarinos e pela equipe de produção. Cada homem carrega uma árvore para um lugar específico do palco e a deixa cair. O quadro pouco a pouco sugere uma floresta sendo ao mesmo tempo construída e destruída num desmatamento. As consecutivas e simultâneas quedas das árvores em diferentes lugares, acompanhadas de uma romântica música orquestrada, produz o efeito visual de um cenário dançante. O forte impacto da cena parece preparar o palco para um grande evento.

Então Bénédicte Billiet volta e dança outro movimento inicialmente surpreendente repetidas vezes, olhando sedutoramente para o público e escondendo-se por entre as árvores. Logo em seguida, Beatrice Libonati entra segurando um lençol branco sobre o corpo nu e carregando outro lençol branco e um travesseiro com o outro braço. Caminha para o centro do palco à frente das árvores, estica o segundo lençol no chão e deita-se sobre ele. Segurando o primeiro lençol sobre o corpo, Libonati ajeita o outro e o travesseiro como se arrumasse uma cama, e fala em alto e bom tom para a platéia: "Alô! Venha! Noite!" (Figura 14). Já que ninguém se arrisca, ela rearruma

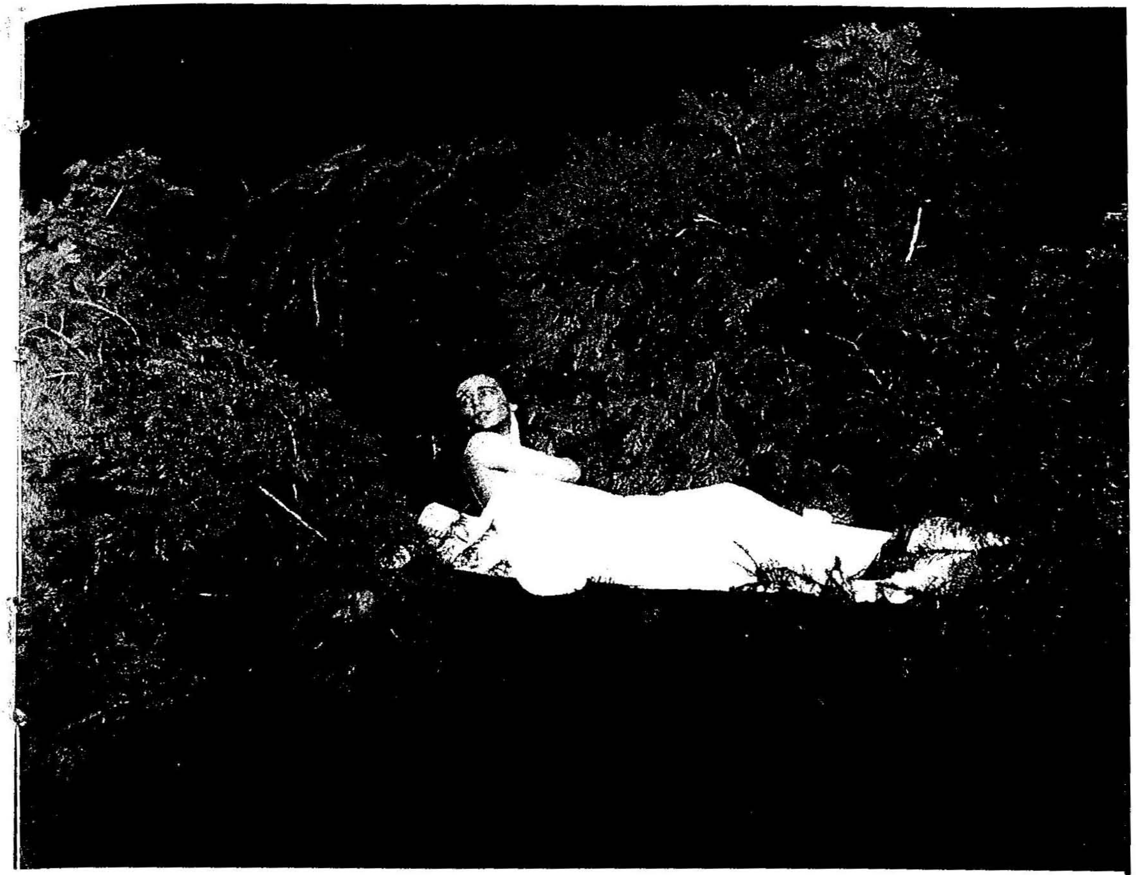


Figura 14. Beatrice Libonati em *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*.
Foto de Gert Weigelt.

o travesseiro e seu peso dentro do lençol, e repete a oferta muitas e muitas vezes, enquanto Billiet continua sua sedutora seqüência.

Num certo ponto, Billiet retira-se e a música acaba. As palavras de Libonati ressoam de forma mais aguda no palco silencioso. Nessa floresta de terra e enormes árvores derrubadas, uma mulher sozinha insiste em rearrumar sua limpa cama branca e em chamar por seu amado (espectador). Em resposta às minhas expectativas de um grande evento, recebo esta imagem de profunda solidão e necessidade do outro. Dançarinos e equipe de produção retiram as árvores gradual e casualmente do palco, enquanto Libonati continua seu chamado. Com a retirada das árvores, confrontamo-nos com um palco vazio e sem música, em que a única ação insiste na ausência, no desejo e na insatisfação, como ecos na cordilheira.

Outra cena repetitiva inicia-se, ignorando a presença de Libonati, que se retira. Na nova cena, um casal brinca num repetitivo jogo de sedução. A dançarina joga seu lencinho no chão; o dançarino dá grande e exagerado pulo para pegá-lo, e devolve-o. Ela joga novamente, e continuam o dueto muitas e muitas vezes. O insistente e íntimo chamado de Libonati é substituído por agradável jogo erótico, igualmente repetitivo, como duas camadas da mesma realidade. Mas na segunda cena, o parceiro está presente, e aceita ser usado pela dançarina. A colagem de cenas confunde os sentimentos de solidão e tristeza com o prazer de ver o divertido jogo. Por divertir-me com o casal, senti-me quase tão inatenta e negligente às necessidades de Libonati quanto os homens levando as árvores embora.

Os quatro eventos são repetitivos: A queda das trinta e duas árvores, a sedutora seqüência de Billiet, o chamado de Libonati, e o sedutor jogo do casal. Entre os dançarinos, ou entre estes e seu público, as relações na dança são emaranhados de dependência, insatisfação e recorrência.

Ainda em *Gebirge*, outra cena evoca a constante busca por meio de movimentos repetitivos. Libonati, que havia permanecido de pé parada ao centro durante todo o intervalo, com seu cabelo pintado de branco (Capítulo 3), sai do palco no início do segundo ato, quando Lutz Förster inicia sua seqüência repetitiva, seguido por Dominique Mercy. Ambos com seus elegantes ternos e sapatos pretos, blusas brancas, estão à direita alta do palco. De lá, Förster executa um grande círculo com seu longo braço direito em diagonal, mas enfatizando o alto (dimensão vertical), com fluxo livre, peso leve, e tempo acelerado para desacelerado, dando um passo à frente com a perna esquerda. Circula então os dois braços simultaneamente, com as mesmas qualidades, até pararem esticados para a frente. Caminha para a esquerda baixa do palco, como se cortasse o espaço com aquelas qualidades, levado por seus braços esticados à frente. Mercy corre ultrapassando Förster, e coloca uma cadeira em seu caminho. Förster é forçado a parar; toca o objeto com a mão esquerda, descansa um pouco e olha para o público.

De repente, com os braços flexionados à frente do corpo, roda as mãos, desenhando círculos em direções opostas, na altura no peito. Em seguida os braços, esticados um após o outro, o puxam em direção à direita alta do palco, com as mesmas qualidades de antes. Novamente Mercy o ultrapassa, dessa vez colocando uma mesa em seu caminho. Ele a toca com sua mão direita, apóia um pouco seu peso, e a acaricia enquanto olha o público.

Repete toda a seqüência do início, retornando à esquerda baixa do palco. Mercy coloca um piano em seu caminho; ele encosta no objeto e olha a platéia. Repete a segunda seqüência (após tocar a cadeira), retornando à direita alta. Assim que Förster se aproxima da mesa, Mercy traz um cobertor e coloca em suas mãos. Förster agarra o objeto, segurando-o por algum tempo enquanto olha o público.

De repente, circula sua mão direita ao redor do pulso esquerdo, com as mesmas qualidades de suas seqüências anteriores, deixando o cobertor cair, sendo pego rapidamente por Mercy. A nova seqüência de Förster desdobra-se como as anteriores, com os braços esticados à frente, dessa vez impulsionando seu caminhar para o centro do palco. Mercy corre ultrapassando-o e devolve-lhe o cobertor. Ele agarra o objeto e permanece aí, olhando para a platéia, enquanto Mercy olha para baixo.

Lado a lado, parecem preparar-se para um dueto de passos de dança. No entanto, Förster logo deixa o cobertor cair das mãos, e iniciam uma nova combinação dos gestos anteriores, terminando no esticar do braço direito impulsionando o dançarino para a direita do palco. Dessa vez, Mercy entrega-lhe um guardanapo; ele toca o objeto olhando a platéia.

De repente, Förster repete a última variação com as mãos e os braços, retornando ao centro do palco. Assim que Mercy o ultrapassa, sua mão esquerda toca-lhe o ombro direito, e ambos permanecem parados nessa posição, olhando o auditório. Förster reinicia a seqüência com a mão direita ao redor do pulso esquerdo, indo para o fundo do palco, de costas para o público. Seu braço esquerdo alonga-se e toca o ombro direito de Mercy. Ambos ficam lado a lado, de costas para a platéia. A mão esquerda de Förster desliza pelo braço direito de Mercy, e ambos dão os braços. Ouve-se uma canção de cabaré, Mercy dá meia volta, seguido de Förster, e os dois olham gentilmente seu público. Viram repetidas vezes de frente e de costas, alternando olhar e não olhar, instigando a percepção da platéia quanto a esse forte elo entre dançarinos e público. A música contextualiza: não olhar, virar e olhar, é dançar.

No meio do palco, de costas para o público, dançam alguns passos em uníssono, no ritmo da canção. Batem o pé direito suavemente para frente, e para trás, voltando ao lugar; retiram o pé esquerdo um pouco do chão, dão um passo à frente, e recomeçam a seqüência. Cada vez que a repetem, afastam-se mais e mais da platéia; até que alcançam o final da área iluminada, viram lentamente para frente, e repetem a seqüência com menos locomoção. Os passos com o pé esquerdo tornam-se menores, até que simplesmente transferem seu peso de um pé para o outro, sem nenhuma locomoção. Continuam, agora incorporando a meia volta na seqüência, locomovendo-se alguns passos para frente, virando, outros para trás, etc., e parando de vez em quando. Como os movimentos das mãos, braços e corridas, uma simples virada ou parada é incluída e repetida no meio de outra seqüência, expandindo o vocabulário da dança.

Avançam na direção da platéia mantendo a parte superior do corpo quase imóvel. Dança, inicialmente uma contínua e insaciável busca, é também a presença de corpos tranqüilos, realizando movimentos quase imperceptíveis mas que os aproxima mais e mais dos espectadores.

Enquanto se aproximam, olhando para nós, escutamos a letra do *blues*: "Talvez seja porque eu te ame demais. Talvez por isso você me ame tão pouco. [...]. Talvez você me amasse menos; talvez você me amasse mais. [...]. Talvez seja porque eu te beije demais. Talvez seja porque meu beijo signifique tão pouco". A essa altura, ambos estão parados no meio do palco, olhando como se esperassem o reconhecimento de sua "pequena dança", como um "pequeno beijo", desvalorizada diante da expectativa de movimentos tecnicamente exigentes. Mesmo assim, dançam (e amam?) demais, e nós não valorizamos seus esforços.

Reiniciam a seqüência, vindo ainda mais à frente, enquanto a canção conclui: "Talvez eu seja deixado sem amor nenhum". Olham seus observadores de perto, como num convite. Durante a parte instrumental da canção, viram-se de costas e dançam até o fundo do palco e voltam, algumas vezes, até novamente aproximarem-se do público. A música acaba, e os dois param à frente, Förster com a mão direita sobre o ombro esquerdo de Mercy. De repente, Förster reinicia sua seqüência com os braços, que o impulsionam até uma esquina escura do palco. Em vez de reiniciar sua seqüência, apóia sua mão direita no ombro esquerdo de Mercy como antes, desliza-a ao longo de seu braço, e trocam de lado. Continuam repetindo o fragmento, alternando lados, enquanto saem do palco. Assim que foram para aquela esquina, Libonati, que os havia deixado no início da cena com os cabelos esbranquiçados, volta agora com os cabelos molhados e com um leve vestido, correndo em pequenos pulos e mandando beijos para a platéia, com leveza e desaceleração.

Os movimentos compulsivos de Förster, assim como os de Josephine Ann Endicott enquanto corre em círculos em outro momento da peça (Capítulo 3), iniciados com um impulso livre, leve e acelerado em forma arrendondada, enfatiza um impulso interno sem controle e cuja referência espacial externa aparece apenas no momento seguinte, guiando o corpo todo em busca de um objetivo. No entanto, há apenas espaço vazio, que é temporariamente preenchido por objetos ou mesmo pelo corpo do outro. O olhar de Förster enquanto toca os objetos, e sua recaída no circuito, reflete sua busca pelo outro — o espectador. No palco, sua satisfação é provisória, e ele sempre retorna à sua busca compulsiva. Mesmo os momentos inicialmente satisfatórios, como tocar no ombro do parceiro, ou como os pequenos descansos de Endicott, eventualmente tornam-se parte da repetição.

Bailarinos altamente treinados dançam a ausência e a busca, em vez de movimentos tecnicamente exigentes. Decepcionam-se e decepcionam-nos. De fato, os pequenos passos marcados com a música, supostamente "dança", são quase imperceptíveis, casuais, em contraste com as expressivas corridas em busca do nada, que passam a ser o espetáculo de dança.

A busca por completude (com a platéia) é reforçada pela sobreposição e substituição do dueto pela cena de Libonati, mandando beijos para os espectadores.

Atravessando o Simbólico: o Real como ausência

Na dança-teatro de Bausch, dançarinos re-presentam a obsessiva busca de completude externa na dança e na vida cotidiana, levando-os a repetidas decepções e pausas. Inesperadamente, hesitam por alguns instantes sem muita ação, olhando pateticamente o público. Parecem não ter nada que re-presentar para a platéia. Incorporando a inerente divisão e incompletude da dança, a dança-teatro traz assustadores momentos de "não-representação" para o palco. A repetição, levada ao limite, provoca uma quebra na representação, como um "abismo que se abre de repente".[5] Paradoxalmente, o Real é encontrado momentaneamente por meio dos repetitivos desencontros do Simbólico.

Lacan distingue duas forças principais na psicanálise: a insistência dos signos ("autômaton", repetição) e o encontro com o Real ("tiquê").[6] O Real sempre está atrás do autômaton, como a presença está atrás da fantasia. O Real manifesta-se precisamente por sua ausência, pelo trauma do encontro perdido (a cisão entre eu e outro). Em vez de completude, os encontros com a realidade são marcados por ausência e dor:

> É isto que temos que sondar, essa realidade, se podemos dizer, cuja presença é por nós suposta como exigível [...]. A esta exigência respondem esses pontos radicais no real que chamo de encontros, e que nos fazem conceber a realidade como [...] *souffrance* ["em suspensão", "em inatividade temporária", "aguardando atenção"; e também "sofrimento", "dor"]. A realidade está lá em *souffrance*, lá esperando.[7]

Nos trabalhos de Bausch, inesperadas quebras na re-presentação não aparecem como presença e preenchimento cênico, mas como uma brecha, um momento de hesitação. Em outra cena de *Gebirge*, Dominique Mercy dança uma série de movimentos repetitivos de busca e decepção. Eventualmente, seus breves períodos de decepção funcionam como momentos de "suspensão" e não-representação.

---

[5] Friedrich Dürrenmatt. *Plays and Essays* (Nova York: Continuum Publishing Company, 1982), p. 255. Vide Capítulo 4.

[6] Jacques Lacan. *O seminário, livro 11 — os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (Rio de Janeiro: Zahar, 1979), p. 55-65.

[7] Ibid., p. 57.

Inicialmente, a cena de Mercy remete à ineficácia da busca por completude externa. Ao som de um violino clássico, ele corre com os braços abertos, fluxo livre, foco indireto, e tempo inicialmente acelerado, desacelerando com peso leve até parar, abaixando os braços, ao aproximar-se da direita baixa do palco. Com o olhar distante e fixo, quase perdido, acima da platéia, ele parece procurar algo intangível; recuando e hesitando um pouco. De repente, acelera em direção a outro ponto do palco, com as mesmas qualidades, desacelera até parar e recua, num momento de suspensão no tempo, sem acelerar nem desacelerar, e acelera em direção a outro ponto. Outros dançarinos entram em cena pouco a pouco e fazem o mesmo, até que dez dançarinos alternam impulsos iniciais (acelerado), chegadas (desacelerado) e hesitações (tempo constante) em diferentes direções. O tempo constante da hesitação evoca um vazio entre as insatisfatórias buscas. Mesmo com dez dançarinos, o palco ainda não parece preenchido, já que todos remetem a algo ausente.

Pouco a pouco, os dançarinos retiram-se, e Mercy continua sua seqüência como no início. A música com o violino termina. Mercy corre para a direita alta do palco, pára, e desenvolve o momento de hesitação além da seqüência inicial. Enquanto olha o público, aperta tensamente a bainha do terno, dá um leve e pequeno pulo com um sorriso meio forçado, ficando sério logo em seguida. Sua hesitação é reforçada pelo silêncio e vazio do palco. Ele parece não saber ou não ter o que fazer, mas deve fazer algo. Tenta preencher o tempo, mas não satisfaz as expectativas de expressão emocional ou técnica da platéia, ficando sério diante de tal embaraçosa situação.

Conversa então com o público a respeito de suas mãos, mostrando-as. Corre para a parede, deita-se aí como se estivesse morto; levanta-se de repente, volta ao lugar inicial, repete a hesitação e corrida, e finge-se de morto. Corre para a esquerda baixa do palco, com os braços tensos e semiflexionados para frente, as mãos paradas e tensas como se prontas para estrangular alguém. Pára de repente, olha o público, corre para a direita alta do palco, pega uma vara, e finge-se de morto com ela sobre seu corpo. Corre de volta à esquerda baixa e finge-se de morto novamente. Repete a corrida, agora para o centro do palco, recuando com mãos tensas e um sorriso forçado, e contando sobre suas mãos. Corre de volta para a esquerda baixa, finge-se de morto, levanta de repente, agarra a bainha do terno, dá um pulinho com um sorriso falso, conta sobre suas mãos, e retira-se.

Mesmo suas hesitações, inicialmente uma quebra nas buscas, tornaram-se repetitivas. Ainda assim, não são incluídas naquela cadeia significante, pois contrastam e abrem um outro espaço cênico, um outro assunto. Suas repetições/variações da hesitação insistem no desagradável reconhecimento do vazio da não-representação. O tempo não-representativo incorpora e subverte o mecanismo do tempo representativo. As muitas ações de Mercy para preencher o tempo só confirmam que ele não tem o que re-presentar, como se nada estivesse acontecendo em cena. Mas é exatamente nesta "não-ação" que reside o Real, transformando o disciplinário e produtivo tempo e espaço da dança:

> O processo primário [Real] [...] é preciso mesmo, uma vez mais, que o apreendamos em sua experiência de ruptura, entre percepção e consciência, nesse lugar, eu lhes teria dito, intemporal, que constrange a colocar o que Freud chama [...] uma outra localidade, um outro espaço, uma outra cena, *o entre percepção e consciência*.[8]

Repetição inicialmente estabeleceu dança como re-presentação, separada da personalidade e das sensações do dançarino. Eventualmente, como na cena de Mercy, repetição nega também a natureza re-presentativa da dança. As hesitações de Mercy não apresentam suas emoções, e nem as re-presentam. Um espaço vazio entre o discurso do inconsciente e um discurso aparente, ganha seu momento de expressão: "É nesse vazio, nesse oco, com o que se torna assim materiais, que se exprime o discurso secreto, profundo. Nós o vemos no sonho, mas o reencontramos também no lapso e em toda a psicopatologia da vida cotidiana".[9]

Em outras cenas dessa e de outras peças, dança rompe momentaneamente com sua re-presentação. A repetição da crescente risada de Benati em diferentes momentos de *Kontakthof* (*Pátio de Contatos*, 1978; Capítulo 3), inicialmente estabeleceu a re-presentação, e mais tarde conectou relações sociais de dependência e desejo. A terceira repetição da marcante cena de Benati, num efusivo movimento com todos os dançarinos, foi seguida de longa pausa, sem música, com bem pouca luz e movimentação, num momento não representativo.

O mesmo efeito da dança de Mercy pode ser visto no início de *Bandoneon* (1980), quando Christian Trouillas hesita caminhando sozinho pelo enorme palco, às vezes sorrindo e indagando à platéia: "Será que devo fazer alguma coisa?", e sai de repente. Na segunda metade da mesma peça, uma dançarina provoca os espectadores: "Faça alguma coisa!" Estes são momentos de rompimento no tempo produtivo das disciplinas sociais, organizado e imposto no corpo por meio da repetição (Capítulo 4). Na dança-teatro de Bausch, a repetição desestrutura "[o] tempo medido e pago [, que] deve ser também um tempo sem impureza nem defeito, um tempo de boa qualidade, e durante todo o seu transcurso o corpo deve ficar aplicado a seu exercício".[10] Em tais momentos de suspensão, os dançarinos questionam e desmontam as expectativas da platéia quanto a um espetáculo cheio e ocupado:

> O público quase não pode suportar pausas no teatro. [...] Beckett; ele deu durações exatas para as pausas porque sabia que os diretores e os atores têm medo delas. Um ator já fica tenso de medo quando não pode mover-se ou dizer qualquer coisa por apenas dez segundos. É contra o acordo. Há um acordo, uma regra: Eu pago e você trabalha. O ator trabalha e eu, como espectador, pago. Mas eu quero que ele sue, este ator, pelo dinheiro que eu estou lhe pagando. Se ele não fizer nada por algum tempo, significa que está relaxando, o porco, com o meu dinheiro, e eu não vou aceitar isso.[11]

O medo do vazio subliminar manteve a compulsividade dos dançarinos e do público. Confrontá-lo é aceitar a recíproca dependência, e re-experienciar o primeiro reconhecimento de ausência do outro. Segundo Sigmund Freud, "processos inconscientes, mentais, são em si mesmos *atemporais*".[12] As hesitações atemporais de Mercy trazem à consciência — de dançarinos e espectadores — um trauma esquecido em nosso inconsciente, reconstruindo a primeira divisão entre eu e outro, nossa irrecuperável queda no Simbólico.

---

[8] Jacques Lacan. *O seminário, livro 11*, ibid., p. 57, 58.

[9] Jacques Lacan. *O seminário, livro 1 — os escritos técnicos de Freud* (Rio de Janeiro: Zahar, 1986), p. 280.

[10] Michel Foucault. *Vigiar e punir — o nascimento da prisão*. 6.ª ed. (Petrópolis: Vozes, 1988), p. 137. Vide Capítulo 6.

[11] Heiner Müller. A Talk Beneath Language. *Ballett International, 12*(9):23 (1986).

[12] *Beyond the Pleasure Principle* (Nova York: Bantam Books, 1959), p. 54.

A repetição na dança-teatro de Bausch situa indivíduos, dança e sociedade na cadeia significante e, em momentos inesperados, os leva às suas essências vazias. Diferente da noção nuclear em que um conteúdo interno corresponde à sua expressão externa, na estética representada pela Banda de Moebius duas faces reciprocamente contínuas e simultaneamente internas e externas, oscilam ao redor de um centro oco (Figura 1, Capítulo 1). Repetição, como forma e conteúdo, rompe com a compulsiva re-presentação estética e social. O comentário de Philippa Wehle sobre uma cena de *Waltz* (*Valsa*, 1982) descreve a experiência dos espectadores diante deste intolerável vazio coberto pela re-presentação na vida e no teatro:

> [No filme mostrado em cena,] o recém-nascido, ainda ligado à sua mãe, repousa sobre o estômago desta e é suavemente tocado. O bebê experimenta seus pulmões, torcendo-se e debatendo-se na dor e na luta pela existência. Assistimos atraídos e horrorizados o cordão umbilical sendo cortado e mais um ser sendo separado de sua segura união com outro. Esta pode ser a celebração de vida de Bausch, mas está longe de ser alegre. A festa termina. Uma gravação do lamentoso *Impromptu* de Schubert toca no palco vazio e o público é deixado com perversos sentimentos de tristeza, vazio e perda.[13]

---

[13] Pina Bausch's Tanztheater: a Place of Difficult Encounter. *Women & Performance — a Journal of Feminist Theory*, 1(2):33 (Winter 1984).

Capítulo 6

RECONSTRUÇÃO E TRANSFORMAÇÃO: REDANÇANDO A HISTÓRIA COM O WUPPERTAL DANÇA-TEATRO

> Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de "memória", como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva.
>
> Clarice Lispector[1]

Repetição ou reconstrução do esquema corporal? modelos lineares e tridimensionais do tempo

Os dançarinos do Wuppertal Dança-Teatro freqüentemente reconstroem no palco cenas passadas de suas vidas, desestruturando noções de presença, tempo e espaço que fragmentam e controlam corpos estéticos e sociais. Em seu primeiro conceito (Aristóteles, *Física IV*), o tempo é "considerado como resolvível em partes, os 'agoras'".[2] Esse conceito predeterminado de tempo estava preso ao do Ser: O presente é a presença do Ser.

> O tempo é concebível com base num agora unitário, de forma que o significado está sempre amarrado à presença, ao desejo de presença do self, uma presença e proximidade que não é perturbada pelo outro em seu interior.[3]

---

[1] *Para não esquecer* 5.ª ed. (São Paulo: Siciliano, 1992), p. 35.

[2] Matthias Lütkehermölle. "Blurring the Line: Derrida on Heidegger on Time, Presence and Metaphysics" (dissertação de mestrado, New York University, 1994), p. 9.

[3] Ibid., p. 26.

Mas estes estáveis conceitos de presente e de Ser implicam sua não-participação no movimento do tempo. O Ser no presente é constantemente não realizado, perdido entre o que acaba de ser e o que ainda não é, entre repetitivos "agoras". O tempo como Ser presente define-se pela metáfora espacial de uma linha reta ou circular. Uma seqüência de "agoras" pode construir um tempo "progressivo" ou "disciplinário" (linha reta), indo de um passado rejeitado para um futuro ideal; ou um tempo "regressivo" ou "mítico" (linha circular), retornando de um futuro rejeitado para um passado ideal. Ambas as construções são bidimensionais e marcadas pela repetição.

Por meio do treinamento repetitivo, as disciplinas sociais, dentre elas o balé, constroem uma noção linear e retilínea do tempo, em que o imperfeito corpo presente é constantemente forçado em direção a um futuro ideal. Para Michel Foucault, o tempo "evolutivo" ou "cumulativo", "que se orienta para um ponto terminal estável",[4] caracteriza o método disciplinário das escolas, exércitos, prisões e fábricas:

> [I]mporta extrair do tempo sempre mais instantes disponíveis e de cada instante sempre mais forças úteis. O que significa que se deve procurar intensificar o uso do mínimo instante, como se o tempo, em seu próprio fracionamento, fosse inesgotável; ou como se, pelo menos, por uma organização interna cada vez mais detalhada, se pudesse tender para um ponto ideal em que o máximo de rapidez encontra o máximo de eficiência.[5]

Este tempo retilíneo controla e determina o ritmo dos corpos individuais, criando uma história de coerção social fisicamente registrada por meio de progressivas repetições.

Em dança, essa noção de tempo valoriza menos o processo e mais o produto final, que deve ser o mais próximo possível da idealização do coreógrafo. O treinamento dos dançarinos, em aulas ou ensaios, é apenas um meio que não deve ser exposto. Na apresentação final, mostram suas incríveis habilidades, que parecem inatas ou decorrentes do talento pessoal, quando de fato resultantes da disciplina repetitiva. A peça é preparada para uma platéia, mas essa dependência não é incluída e explorada na coreografia. Esse é o caso da maioria das formas técnicas de dança, clássica ou moderna.

No modelo de tempo linear circular, o homem arcaico repete incessantemente "o ato primordial da Criação do Mundo", abolindo o tempo cotidiano profano em nome de um "tempo mítico".[6] O ato ritualístico no presente não apenas reproduz o momento mítico de início dos tempos, mas retorna e coincide com ele, sem nenhum traço de história. Esse modelo resiste à internalização do tempo evolutivo, e da história, acreditando numa realidade original estável e completa.[7]

No palco, esta noção circular do tempo está presente quando os dançarinos acreditam repetir um momento de totalidade ao moverem-se. Susan Leigh Forster refere-se a essas formas de dança como associadas a uma "maneira natural de mover-se, a um corpo natural, a um processo coreográfico orgânico [...] [baseado em] uma mudez santificada [...] que advoga o físico e o sensato".[8] Como resultado da experiência de totalidade dos dançarinos, a platéia supostamente sente o mesmo, capturando o significado completo da dança. Dança é o Ser, a presença corporal e metafísica absoluta, transparente aos espectadores e independente da linguagem. Porém, tal presença baseia-se em sua ausência presente, ou seja, numa unidade experenciada no passado.

---

[4] *Vigiar e punir — o nascimento da prisão*. 6.ª ed. (Petrópolis: Vozes, 1988), p. 145.

[5] Ibid., p. 140.

[6] Mircea Eliade. The Eternal Return. *Parabola* (Spring 1988), p. 10.

[7] Mircea Eliade. *The Myth of the Eternal Return, or Cosmos and History* (Princeton: Princeton University Press, 1974), p. 76, 77. Henry Corbin descreve esse conceito na filosofia grega, in *Man and Time* (Nova York: Pantheon Books, 1957), p. 40, 41: "Dominado por um ideal de inteligibilidade que acha o ser autêntico e completo naquilo que é em si mesmo e permanece idêntico a si mesmo, no eterno e imutável, os gregos consideravam o movimento e a mudança como graus inferiores da realidade, nos quais, na melhor hipótese, identidade pode ser apreendida na forma de permanência e perpetuação, logo, de recorrência. O movimento circular que assegura a sobrevivência das mesmas coisas pela repetição, por trazer seu contínuo retorno, é a expressão perfeita e mais imediata (logo, a mais próxima do divino) da absoluta imobilidade no topo da hierarquia. De acordo com a famosa definição platônica, o tempo, determinado e medido pelas esferas celestiais é a imagem móvel da eternidade imóvel que imita movendo-se num círculo. Em conseqüência, todo o processo cósmico e o tempo do nosso mundo de geração e decadência se desenvolvem num círculo ou de acordo com uma indefinida sucessão de ciclos, no curso do qual a mesma realidade é feita, desfeita e refeita, em conformidade com uma lei imutável e alternações determinadas. O mesmo teor do ser é preservado; nada é criado e nada é perdido; além disso, certos pensadores da antiguidade mortal — pitagóricos, estóicos, platônicos — até mantiveram que em cada um desses ciclos de tempo, destes *aiones*, estes *aeva*, as mesmas situações, que já ocorreram em ciclos precedentes, reocorrem e irão recorrer em ciclos subseqüentes — e assim *ad infinitum*. Nenhum evento é único, nada é realizado senão uma única vez [...]; todo evento tem sido realizado e será realizado perpetuamente; os mesmos indivíduos têm aparecido, aparecem, e aparecerão a cada passagem do ciclo. O tempo cósmico é repetição e *anakuklosis*, eterno retorno".

De fato, os dois modelos de tempo linear negam a experiência do presente, em busca de um ideal futuro ou passado, não reconhecendo a inerente contradição do presente como ausência. O modelo retilíneo constrói uma história de controle sobre o corpo, e o modelo circular a ignora, impedindo seu reconhecimento e transformação. Ambos repetem a coerção social, e ignoram a recíproca incompletude e relação de dependência entre dançarinos e platéia, e a contradição da dança, simultanea e continuamente desaparecendo e acontecendo.

A repetição na dança-teatro de Bausch não alude a um tempo linear progressivo, nem de volta a um estado de unidade primordial; não confirma nem apaga as construções sociais do tempo e do espaço sobre o corpo. Como visto anteriormente, suas obras insistem na cisão entre executores e observadores, rompem com a evolução do aprendizado e com a re-presentação, trazendo o vazio em vez da completude. A repetição do mesmo movimento traz mais e mais distorções, provocando múltiplas e imprevisíveis interpretações e experiências. Incluída na história e na linguagem, dança é a ausência, a insatisfação e a constante reconstrução de si mesma e de seus participantes.

Nas obras de Bausch, o futuro não repete nem se afasta do passado, mas segue "trabalhando retroativamente através" dele, transformando-o ao repeti-lo.[9] O conceito de "trabalhando através" foi inicialmente usado por Sigmund Freud, em contraste aos de "repetição" e de "lembrança".[10] A repetição ocorre quando o paciente reproduz em suas ações, não em sua memória nem consciência, o passado reprimido e esquecido. Tal comportamento apenas traz mais de si mesmo, mantendo os traumas passados esquecidos e reprimidos no inconsciente. "Lembrança" é a reprodução de uma situação passada na memória do paciente, o qual sabe que se trata de algo distinto de sua vida atual, sem interferir em suas resistências.

"Trabalhando-através" refere-se a um contínuo processo de viver por meio das resistências e repressões como num *playground*, recuperando memórias perdidas e transformando as reações repetitivas em consciência quanto às resistências e seu poder. As teorias de Jacques Lacan expandem esse conceito, afirmando a linguagem como o meio para trabalhar através das resistências. Por meio do desejo, da tentativa insatisfeita pela linguagem, o diálogo psicanalítico entre paciente e analista reproduz e transforma a estrutura da cisão do sujeito entre self e outro. Ambos, paciente e psicanálise, são questionados num contínuo processo de repetição e transformação, "trabalhando através da linguagem".[11]

Mesmo com objetivos bem distintos, a dança-teatro de Bausch utiliza-se do mesmo princípio, questionando a dança e seus participantes divididos entre dançarinos e platéia. As peças desenvolvem-se a partir da reconstrução Simbólica das experiências dos dançarinos em resposta a estímulos verbais da coreógrafa (Capítulo 2). Seus trabalhos partem da *ausência* da experiência presente e da onipresença da linguagem, sem uma significação única: "Eu não pedi para você ir lá e chorar. Eu lhe pedi para pensar a respeito do que acontece quando você chora, os sons. [...]. [Ao descrever suas risadas passadas,] vocês devem permanecer perfeitamente sérios. [...]. Você não tem de nos contar o motivo, apenas como".[12] Como nas teorias de Lacan, o Wuppertal Dança-Teatro "reescreve a história":

---

[8] Susan Leigh Foster. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (Berkeley: University of California Press, 1986), p. xiv. Vide Capítulo 1.

[9] Slavoj Zizek. The Truth Arises from Misrecognition. *Lacan and The Subject of Language* (Nova York: Routledge, 1991), p. 189.

[10] Sigmund Freud. Further Recommendations in the Technique of Psychoanalysis: Recollection, Repetition and Working-Through (1914). *Therapy and Technique* (Nova York: Collier Books, 1963), p. 157-66.

[11] Jacques Lacan. *O seminário, livro 1 — os escritos técnicos de Freud* (Rio de Janeiro: Zahar, 1979), p. 21-3. A "lembrança" em Freud corresponde à "reminiscência" em Lacan, que ocorre no plano Imaginário. O "trabalhando através" em Freud corresponde também à "rememoração" e "reconstrução" em Lacan, que ocorrem no plano Simbólico.

> O revivido exato — que o sujeito se lembre de algo como sendo verdadeiramente dele, como tendo sido verdadeiramente vivido, que se comunique com ele, que o adote — temos nos textos de Freud a mais formal indicação de que não é o essencial. O essencial é a reconstrução [...]. Direi — afinal de contas, o de que se trata é menos lembrar do que reescrever [e redançar] a história.[13]

Mas a reconstrução/transformação dos traumas de separação/divisão que originaram a repetição, não progride do passado para o futuro, mas no sentido inverso: O reprimido vem, "paradoxalmente, do futuro. Sintomas [traumáticos] são traços sem significado; este não é descoberto, escavado da escura profundidade do passado, mas construído retroativamente".[14] "[É] em função do fato de que o doente tem um futuro que vocês podem ir no sentido regressivo."[15] A reconstrução dos traumas, esquecidos na não-simbolização, os inclui na ordem Simbólica, tornando-os reconhecíveis e, apenas então, parte da mutante e retroativa história do sujeito.

Incorporando e transgredindo as formas do tempo linear, este processo põe o tempo em um "oito internamente invertido: um movimento circular [tridimensional], um tipo de laço",[16] sem distinção entre dentro e fora; uma banda linear cujas bordas — passado e futuro — são torcidas/invertidas e unidas, numa constante retrotransformação (Figura 1, Capítulo 1). Essa forma é parte das teorias de movimento de Laban como Lemniscate ou Banda de Moebius, descrevendo o movimento tridimensional e simultâneo de duas partes do corpo, e da psicanálise de Lacan, caracterizando a queda do indivíduo na Ordem Simbólica, e a formação do esquema corporal com base na divisão entre self e outro:

---

[12] Klaus Wildenhahn. *What Do Pina Bausch and her Dancers Do in Wuppertal?* videocassete, 1982. Vide Capítulo 2.

[13] Lacan. Ibid, p. 23.

[14] Zizek. Ibid., p. 188, 189.

[15] Lacan. Ibid., p. 184. Vide também Sigmund Freud. *Beyond the Pleasure Principle* (Nova York: Bantam, 1972), p. 47-63.

[16] Zizek. Ibid., p. 190.

> A imagem da forma do outro é assumida pelo sujeito. Está situada no seu interior, essa superfície graças à qual se introduz na Psicologia humana a relação com o fora do dentro através de que o sujeito se sabe, se conhece como corpo.[17]

Na dança-teatro de Bausch, dançarinos e platéia são expostos em sua necessidade recíproca, e aqueles incorporam o comportamento destes, como aplausos e risadas. Por meio da reconstrução, dançarinos redançam suas experiências da ausência do outro e seus medos da solidão, quando iniciaram a construção Simbólica de seus corpos. Em vez de retornarem a um passado primordial e satisfatório, avançam para o futuro em direção a seus passados vazios, reconstruindo/transformando a história do poder fisicamente registrado. Durante a criação de *1980 — Ein Stück von Pina Bausch (1980 — Uma Peça de Pina Bausch)*, a coreógrafa perguntou a seus dançarinos quanto às suas experiências de solidão, busca, e medo da escuridão. Assim, em uma das cenas da peça, os dançarinos contam essas histórias, um a um, com gestos associados a descrições verbais.

Meryl Tankard corre tensamente em meia ponta entre as quatro esquinas do palco, molhando os lábios e olhando para atrás, para a platéia, enquanto explica gestual e verbalmante: "Quando vou para casa à noite, eu deixo meus lábios bem molhados para que possa gritar, caso alguém esteja atrás de mim. E corro até o próximo apartamento e toco todas as campainhas para acordar todo mundo [demonstrando com os braços diretos, tensos e rápidos], caso alguém esteja atrás de mim. E corro para o próximo apartamento e toco todas as campainhas para acordar todo mundo, caso alguém esteja atrás de mim. E deixo meus lábios bem molhados para que possa gritar, caso alguém esteja atrás de mim"; e corre até o próximo apartamento/esquina do palco pela terceira e última vez, falando e gesticulando. Em seguida, conta outra história, enfatizando algumas palavras e manipulando um colchonete sobre a grama do palco: "Quando vou para a cama à noite, eu olho *embaixo* da minha cama para ver se tem alguém *embaixo* da minha cama. Então eu vou para *dentro* da minha cama. Então eu olho *dentro* da minha cama, só para ver se tem alguém *dentro* da minha cama".

---

[17] Lacan. Ibid., p. 197. Sobre a Lemniscate ou Banda de Moebius, vide Capítulo 1.

As ações descritas foram e serão sempre as mesmas. Porém, este repetitivo passado e futuro só existem enquanto continuamente reconstruídos em verbos conjugados no presente e ações atuais. Essas são motivadas pela busca do outro, o ausente perseguidor, amante e vizinhos, todos projetados na platéia por meio do olhar da dançarina. Tankard obviamente não está indo para casa nem para sua cama. Sua cena alude à ausência atual dos fatos cotidianos, explicitando sua re-presentação cênica. Esta não é oposta nem coincidente com a vida diária, mas semelhante enquanto repetitiva/Simbólica e inautêntica. Os espectadores são constantemente confundidos, confrontados com a ausência do outro/si mesmos e dos eventos re-presentados, enquanto vêem uma ação acontecendo no presente, um corpo movendo-se e falando. A cena, como muitas outras nas obras de Bausch, expõe dança como inerentemente contraditória, ao mesmo tempo re-presentativa e experencial, dentro da Lemniscate do tempo tridimensional.

Tankard continua sua história um pouco, enquanto Anne Martin entra contando a sua, à frente. Com os ombros encolhidos e o torso côncavo projetado para frente, os olhos muito atentos checando diferentes áreas do palco, tem os braços apertados próximos ao peito, esticando-os nervosa e rapidamente ao referir-se aos objetos de seu texto: "Quando eu ficava sozinha, primeiro verificava se o quarto estava realmente trancado, e eu tinha tanto medo que alguém estivesse se escondendo no meu quarto! E é por isso que eu olhava embaixo de todas as cobertas, embaixo da mesa, embaixo da cama, *especialmente* embaixo da minha cama, para ver se alguém estava se escondendo ali. E eu tinha tanto medo [contrai a testa e sorri nervosamente]!" A velocidade e tom de sua voz mudam de frase para frase, como se esta procura a deixasse muito excitada. Deita-se na grama e, com o corpo tenso e reto, levanta a cabeça do chão, olha a platéia e continua: "E então, eu me deito e me cubro bem apertada".

O público observa duas maneiras distintas de expressar experiências semelhantes. Como Tankard, Martin reconstrói eventos repetitivos desencadeados a partir da ausência e do desejo pelo outro, mas os descreve como passado e em gestos nem sempre idênticos ao texto. Durante quase toda a cena, ela permanece à frente, apenas apontando para os objetos. Mesmo não sendo literais, seus movimentos atuais são marcantes, principalmente ao dizer que *estava* com medo. Sua apresentação atual com verbos no passado sobrepõe presente e passado, enquanto a peça "progride" para o futuro.

Martin continua um pouco sua história, enquanto Mechthild Grossmann entra contando a sua, de pé à direita baixa do palco,[18] com os olhos bem abertos para o público: "Por mais de trinta anos eu tenho sido notadamente cuidadosa para nunca ficar sozinha no escuro, jamais. Eu não podia suportar; eu entrava em pânico. Por causa disso, eu sempre carrego velas comigo; especialmente quando viajo. Ao exterior ou a outros continentes — nunca sem minhas velas, jamais; por causa da eletricidade... nunca se sabe. E quando criança, eu estava deitada em meu berço, com todas aquelas grades, você sabe [gesticulando grades ao seu redor]. E eu saía, abria a porta da cozinha só um pouquinho, para que um pouquinho de luz pudesse entrar. E quem entrava? Minha babá. E ela me batia! [Enquanto fala, Grossmann parece reexperienciar o tapa com surpresa, apertando seus cotovelos tensa e rapidamente contra as laterais de seu tórax, forçando seu corpo um pouco para cima e fechando os olhos. Em seguida relaxa, abre os olhos em estado de alerta, olhando para o lado e abrindo em um sorriso, como se surpresa porém satisfeita pelo toque de sua babá, que parece quebrar o momento solitário anterior.] E fechava a porta. Eu saía de novo, abria a porta, ela entrava, e me batia! [Repete os mesmos gestos.] E então nós ficávamos assim, você sabe... Eu saía, abria a porta, ela entrava, e me batia! [Repete os gestos.] Então eu prefiro apanhar do que ficar sozinha no escuro; e nunca sem minhas velas jamais; por causa da eletricidade... nunca se sabe. Eu? Nunca. Eu? Nunca. Nunca, jamais".

Como as duas cenas anteriores, Grossmann não apenas redança sua experiência, mas incorpora tal mecanismo esteticamente, reconstruindo sua própria reconstrução durante a cena. Inicialmente, a repetição de termos como "nunca" e "jamais" parecem suspender o tempo numa rotina mecânica. Em seguida, sua cena refere-se explicitamente à infância, quando aprendeu a tornar-se repetitiva até hoje, no palco e no cotidiano. No tempo tridimensional, seu trauma infantil e seu sintoma adulto não são causa e efeito, mas permeiam-se na repetitiva cadeia significante. Suas reconstruções, bem como a dos demais, podem ou não curá-la de seus traumas, mas o importante é que os transforma em momentos de "consciência corporal" no constante fluxo Simbólico e histórico, rompendo com dicotomias de presença-ausência, autenticidade-repetição, saúde-doença, passado-futuro.[19] Dançarinos entram em cena um após outro, com leve sobreposição de solos, contando histórias passadas ao "progredir" do tempo, numa corrente coletiva de reconstrução retroativa da própria peça — um *1980* re-apresentado até hoje.

---

[18] As áreas do palco têm como referência o corpo do dançarino.

Grossmann retira-se pela direita baixa do palco, falando suas últimas palavras, enquanto Lutz Förster entra pelo outro lado, contando a sua, tão diferente das anteriores: "Eu nunca tive medo do escuro, mesmo quando criança — nunca. Quando estava em casa com meu irmão mais velho e havia um temporal, ele engatinhava até a minha cama; eu o pegava nos braços e dizia: "Uli, você não precisa ter medo, eu estou com você"! Depois nós moramos em Siegen, um lugar isolado. Do ponto de ônibus você tinha de caminhar dez minutos. Não havia ruas nem casas em lugar nenhum, nem luzes de rua, passando o pequeno bosque — não era tão mal. Só que às vezes alguns estranhos da vila ficavam espreitando. Eles não gostavam das pessoas de fora. Uma vez eles até me bateram de verdade, mas meu irmão veio me pegar com um cachorro. E então eles já não apareciam. Eles simplesmente mantinham distância".

Sua postura e gestos não são encolhidos, nervosos de medo, mas sim tensos de forma veemente, dirigindo-se direta e alertamente à platéia, esfregando ou batendo uma mão na outra ao falar. Enquanto Martin olhava ao seu redor, coagida e amedrontada, Förster alterna o foco direto e indireto como se tivesse total controle sobre seus arredores. Cada dançarino reconstrói sua própria história, com suas particularidades. Mas cada cena não é necessariamente redançada por seu criador. De fato, uma vez re-criada, a cena pode ser futuramente redançada por outros componentes do grupo, instigando novas associações passadas e reconstruções.[20] No tempo linear retilíneo, a sociedade invade o indivíduo por meio de uma ideologia produtiva; o circular repete o momento anistórico e associal de completude; no tridimensional, indivíduo e sociedade constante e reciprocamente se reconstroem e se redefinem.

As cenas de solidão reconstruídas pelos dançarinos compõem diferentes momentos de *1980*. Logo na primeira cena, Nazareth Panadero senta-se sozinha numa cadeira à direita baixa do enorme palco, vazio e escuro. Com seu longo vestido de gala, segura um isqueiro à frente do peito e o olha com a cabeça um pouco rebaixada, a expressão facial séria, quase triste, enquanto chupa uma balinha. Acende o isqueiro e canta monotona e pateticamente em volume baixo: "Parabéns para mim"; apaga a chama e diz desanimada: "Um". Repete a mesma seqüência pelo menos quatro vezes, apenas aumentando na contagem dos anos, até "Quatro".

Os anos de sua vida são repetidos marcos de solidão que ela tenta comemorar reacendendo a chama, mas apenas confirma sua decepção. A cena desmistifica o fogo como símbolo de vida e renovação, expõe a tradição e o ritual de comemoração social como dor individual, e rompe com a gradual progressão dos anos para um futuro melhor. Como com Jan Minarik na primeira cena de *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (*Um Grito nas Cordilheiras*, 1984, Capítulo 3), Bausch confunde as noções e expectativas temporais da platéia já no início de suas peças, que não "evoluem" linearmente. Para Panadero, assim como para Libonati com seus cabelos tornando-se gradualmente brancos em *Gebirge* (Capítulo 3), o tempo encolhe-se e concentra-se em cena.

Em *Tanzabend II* (*Noite de Dança II*, 1991) a dançarina Julie Shanahan, de maiô, em pé numa mesa à esquerda baixa do palco, bebe água numa tampa de garrafa, derrama um pouco, e fala em meio a beijos na mesa molhada: "Meu pai sempre me beijava assim antes que eu fosse para a cama. O mais rápido possível. Eu também queria que fosse o mais rápido possível. Um, dois, três; beijinho, beijinho, beijinho. Primeiro ele sempre passava as mãos no cabelo e beijava; e cheirava, e beijava. Ele sempre molhava seus lábios completamente e então beijava. A pessoa queria enxugar imediatamente.

---

[19] "Quando chamamos de dança? Tem de fato algo há ver com consciência, com consciência corporal, e a maneira pela qual formamos as coisas". Pina Bausch. Norbert Servos & Gert Weigelt. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance.* (Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984), p. 239. Vide Capítulo 1.

[20] Mesmo a maneira de redançar a história do outro é pessoal: "Eu incorporo o papel de outra pessoa assim, mas esta não é uma regra geral e absoluta. Cada um trabalha de maneira diferente". Dançarina Ruth Amarante, em entrevista com a autora. Vide Capítulo 2 e Apêndice B.

Alguém me contou que naquele tempo os atores não podiam abrir suas bocas ao beijarem-se. Eles sempre pressionavam seus lábios contra os do outro e faziam ruídos. Eu sempre ensaiava com o meu primo, lábios contra lábios, e fazendo ruídos [ela demonstra]".[21]

A necessidade de descrever verbalmente os movimentos enquanto os executa, expõe a insuficiência e incongruência de ambos os meios de comunicação, recriando o evento "original" dentro de múltiplas significações. Como nos exemplos anteriores, Shanahan explicitamente re-presenta sua história passada, transformando-a: "Muda completamente. As pessoas pensam em incesto por causa da outra cena [com o primo] que eu junto com essa, mas de fato são cenas separadas. Parece melancolia. [Durante o ensaio] eu não sabia se estava respondendo ao que Bausch havia perguntado. Eu não a fiz para o público. Eu a fiz como se conversasse comigo mesma, a meu respeito. É muito pessoal. O beijo do meu pai ainda permanece como uma memória, mas muda em cena. Eu beijei tantos homens entre aquela experiência e hoje, que de algum modo o beijo do meu pai torna-se diferente; torna-se o beijo de outros homens. Vem tudo junto na cena. Originalmente, é uma memória feliz, mas em cena torna-se melancólica. Eu sou uma pessoa sozinha falando de beijos de que gostei e de que não gostei, mas eles tornam-se um só, porque eu não encontrei o amor".[22]

Em sua reconstrução, as experiências anteriores de contato estão presentes como rastros Simbólicos de ausência. Esta apresenta-se como rupturas no tempo disciplinário produtivo, em momentos de pausas, desaceleração ou lentidão (Capítulo 5): "Uma coisa importante sobre toda a cena: seu tempo muito, muito devagar. Não pode ser muito devagar porque desconecta, mas também não pode ser mais rápido. O tempo segue continuamente; é muito sensível, muito frágil".[23] Da mesma forma, a cena do aniversário de Panadero é suspensa num tempo vagaroso e num espaço vazio e escuro, onde ecoam sua solidão e recorrentes decepções. Em muitos outros momentos de *1980* e de outras peças de Bausch, o palco é tão sombrio quanto o quarto descrito por Grossmann, com uns poucos dançarinos apenas caminhando, dançando quase escondidos, ou em meio a cadeiras vazias de um bar (*Café Müller*, 1978). É neste devastador presente ausente que há espaço e tempo para o surgimento não linear de memórias e associações de dançarinos e espectadores.

Pela reconstrução, os dançarinos do Wuppertal Dança-Teatro expõem e transformam os vocabulários de movimento aprendidos pela repetição na dança e no cotidiano, revertendo o poder social sobre o corpo. A dicotomia entre uma sociedade lingüística controladora e um corpo pré-lingüístico controlado é desestruturada. Ao incluir e reverter o método de seu dominador, o corpo torna-se responsável por sua própria expressão no Simbólico. Os meios da dominação — a linguagem — tornam-se instrumentos transformadores e criativos explorados por um corpo inteligente, agente ativo e consciente de sua própria história:

> O corpo não é mais um meio para um fim. Ele tornou-se o assunto da apresentação. Algo novo começa na história da dança: o corpo está contando sua própria história.[24]

O instrumento da dança é seu próprio assunto. Por recusar sua auto-suficiência, aceitando-se como incompleta e construída por seu outro — o teatro e as palavras — a dança reconstrói e transforma sua dominação pelo teatro. A dança-teatro é dança por ser não-dança.

Reconstruindo a história da dança

O Wuppertal Dança-Teatro não recusa a história do corpo nem a da dança, e reconstrói criticamente contos mitológicos ou de fadas, especialmente de óperas ou balé românticos. Em ambos os casos, Bausch distorce as relações de poder da narrativa linear e verbal, substituindo-a pela livre associação tridimensional da memória corporal. A peça *Blaubart — Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzog Blaubarts Burg"* (*Barba-Azul — Escutando uma Gravação em Fita da Ópera de Béla Bartók "O Castelo do Barba-Azul"*, 1977) foi a primeira criada com a participação dos dançarinos, usando suas idéias sobre o conto e o libreto da ópera de Bartók, baseado no balé de Charles Perrault.

A escolha de *Blaubart* revela o interesse da coreógrafa nos vários ângulos das relações humanas, já que a história retrata simultaneamente conflitos interpessoais, psicanalíticos e teatrais:

---

[21] Julie Shanahan. Entrevista com a autora, Nova York, novembro de 1994. Vide Apêndice C.

[22] Ibid.

[23] Ibid.

[24] Norbert Servos & Gert Weigelt. Ibid., p. 23.

> O príncipe Barba-Azul é, em realidade, um homem comum. Sua alma é um castelo misterioso e escuro, e se a mulher, ansiosa por luminosidade e calor, penetra em seus segredos, ela destrói o amor entre eles, e ela própria torna-se parte do passado. [...]. O novo método psicoanalisante [...] emprega a ação do palco como um símbolo da tragédia do amor".[25]

As primeiras linhas do texto de Béla Balázs na ópera de Bartók instigam a associação do evento teatral com um jogo erótico, reforçando as cisões já descritas entre eu e outro, forma e conteúdo, dançarinos e platéia:

Qualquer um de vocês deveria me perguntar
o que isto significa,
Há apenas uma única réplica
— O eco do eco de um suspiro.
As cortinas dos seus cílios
Estão todas levantadas.
Mas onde é o palco?

Aqui? Lá?
Aqui onde estou?
Em mim? Em você?[26]

O castelo alude ao ego narcisista socialmente construído pelo outro em sucessivas recusas/assassinatos de si. Judith vai em busca de seu próprio passado mortal, que é, de fato, seu futuro.

Diferente do texto de Balázs, o de Perrault tem uma mensagem moralista e controladora, radicalmente transformada por Bausch por meio da repetição:

> Perrault escreveu *Barba-Azul* como uma mensagem de alerta contra o coquetismo feminino, afirmando claramente os perigos da curiosidade e desobediência das mulheres. [...]. Na obra de Bausch, o sentido é constantemente remexido e a evolução narrativa é substituída por longas repetições.[27]

A reconstrução de Bausch incorpora o passado repetitivo (disciplinário) como seu próprio assunto e forma. Com o desenrolar da peça, a música é tocada, interrompida e rebobinada numerosas vezes pelo protagonista Jan Minarik, mais recentemente, Hans Beenhakker. O mesmo momento passado registrado/gravado torna-se vários momentos atuais, num futuro fragmentando e distorcendo o passado.

A última cena da peça é particularmente relevante na reconstrução não só do conto e da ópera, mas da própria peça de Bausch:

> [O] Barba-Azul está deitado sobre o corpo da mulher, que jaz em total passividade. Ele arrasta o corpo dela, colado ao seu, pelo chão, mas ela não reage. Já está morta. Ele a abraça e bate palmas para acordá-la, mas ela permanece calada. Então ele começa a bater palmas desesperadamente. O modo como o faz sugere os atos obsessivos de uma criança que sabe que fez algo de errado e tenta desfazer, agindo como se fosse só uma brincadeira.
>
> Como se repetem inúmeras vezes, as palmas também se tornam uma vinheta que cria padrões gestuais e organiza a ação.[28]

Mais que isso, as poses feitas pelo grupo a cada batida das mãos de Barba-Azul reconstroem momentos prévios da própria peça, como se ensaiassem a seqüência de cenas, ou como se rebobinassem, dessa vez, o vídeo do próprio espetáculo. Com o passar do tempo, a obra aproxima-se de seu final retroativamente mostrando fotos de seus momentos anteriores, como em rápidos *flashes* de memória. Os dançarinos correm de um lugar a outro, parando durante pelo menos cinqüenta poses. As corridas parecem apenas um meio para se chegar ao importante e desejado objetivo: segundos de dança, onde ninguém se move.

O repetitivo comando de Barba-Azul, com a intenção de reconstituir com exatidão o passado perdido, limita o tempo de execução, provocando corridas que recriam o passado numa nova composição de corpos no tempo e no espaço. A cena critica as contagens feitas em técnicas de dança, exigindo a repetição exata de movimentos dentro de um padrão numérico estipulado pelo coreógrafo ou professor. A dança é a transformação de um passado imóvel em dinâmicos momentos presentes tornando-se futuro. A dança-teatro é um trabalho retroativo por meio de sua própria linguagem, transformando sua história e identidade. O presente e a apresentação cênica são possíveis apenas por meio de suas ausências, simultaneamente aproximando-se do seu final e redançando-reescrevendo seu passado.

---

[25] Análise de József Ujfalussy do libreto de Béla Balázs para a ópera de Béla Bartók, in Katia Canton. *The Fairy Tale Revisited: a Survey of the Evolution of the Tales, from Classical Literary Interpretations to Innovative Dance-Theater Productions* (tese de Ph.D., New York University, 1992).

[26] Katia Canton. Ibid.

[27] Katia Canton. *E o príncipe dançou... o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea* (São Paulo: Ática, 1994), p. 149, 150.

[28] Ibid., p. 176.

A convenção da dança como o Ser presente em movimento (tempo circular), ou como a apresentação de corpos perfeitos (tempo retilíneo), coloca a dança e o dançarino como identidades autocentradas, fixas e absolutas, ignorando a presença do outro dentro e fora do corpo dançante. No conceito tridimensional de tempo, a repetição provoca o reconhecimento do outro como presença externa e, em conseqüência, de si mesmo como a ausência do outro, desencadeando um interminável processo de recíproca redescoberta. Na reflexiva-distorcida cadeia da Lemniscate, o eu se encontra e se perde continuamente por meio do outro: reconhecimento da presença externa do outro... ausência externa de si... ausência interna do outro... presença interna de si. E voltando invertida na Lemniscate: presença interna de si... ausência interna do outro... presença externa do outro... ausência externa de si... e assim por diante.

Nessa corrente tridimensional, a dança e seu meio — o corpo em movimento — transgridem e recriam a história de suas identidades. A repetição se contradiz, constantemente mudando, apagando-se ao multiplicar-se. O Ser em dança é re-definido como um conceito não fixo: o constante surgimento e desestruturação de diferentes conceitos. Ser torna-se simultaneamente Ser *e* não-Ser (eis de fato a questão) constantemente modificando no tempo e no espaço. Pré-conceitos de Ser, tempo e espaço, registrados em nossos corpos, tornam-se contradições e transformações na busca Simbólica.

> *Eu tinha antes querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.*
> CLARICE LISPECTOR[29]

---

[29] *Para não esquecer*, ibid., p. 32.

Capítulo 7

REPETIÇÃOTRANSFORMAÇÃO: CORPOS EM ESPIRAL OU O FIM DOS OPOSTOS

> Por que se fala da dança sozinha? Eu não posso entender por que o mundo não é incluído.
> PINA BAUSCH[1]

> É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado. Agora adivinho que a vida é outra. [...]. A vida oblíqua é muito íntima. [...]. Viver essa vida é mais um lembrar-se indireto dela do que um viver direto.
> CLARICE LISPECTOR[2]

A repetição, base de toda a re-presentação artística, da disciplina e ordem social, e do estabelecimento de um sistema de veracidade e de valores sociais, é incorporada e radicalmente alterada pela dança-teatro de Bausch. Em suas obras, o método desestrutura interpretações ou idéias finais e "corretas", e é consistentemente usado para subverter seu próprio processo de controle sobre o corpo de dançarinos e platéia. Estáveis polaridades como dominado-dominador, dançarino-platéia, movimento-palavra, corpo-mente, mulher-homem, espontaneidade-artificialidade, cotidiano-palco, indivíduo-sociedade, significado-forma, tornam-se dinâmicos modos de relacionamento, constantemente questionando, invertendo e transformando papéis estéticos, psíquicos e sociais.

---

[1] Helmut Scheier. What Has Dance Theatre To Do with *Ausdruckstanz*? *Ballett International, 10*(1):12 (January 1987).

[2] *Água viva* 13.ª ed. (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994), p. 74, 75.

A dança, desmistificada como expressão espontânea, provoca experiências a partir da exploração de sua natureza lingüística, por meio de corpos tão carentes e machucados quanto os da platéia. Pela repetição, o corpo explora sua existência conflituosa e paradoxal, entre o natural e o lingüístico, o experiencial e o automático, o pessoal e o social. O corpo "reconta" e "redança" sua própria história de dominação, continuamente repetindo e transformando — "redefinindo" — dança.

A dança-teatro de Bausch permite a exploração de uma memória corporal entre as ciências e as humanidades. Sua dinâmica linguagem, na forma tridimensional da Lemniscate,[3] inclui e redança a história de cada indivíduo e a das espécies no ADN, bem como das quatro categorias de Análise de Movimento Laban (LMA, Apêndice A). De fato, o ADN pode ser visto como uma variação da Lemniscate, representando uma história estético-genética de três bilhões de anos, sendo continuamente re-escrita:

> [A] metáfora de um texto químico é mais que uma figura de linguagem: o ADN é um longo e delgado conjunto de átomos cuja função, para não dizer a forma, assemelha-se à das letras num livro [...]. As células de nossos corpos realmente extraem uma multiplicidade de sentidos do texto de ADN existente nelas [...]. Precisamos conceber as espécies como uma forma de literatura, tratá-las como se fossem uma biblioteca de obras valiosas, profundas e importantes. [...]. A semiótica proporcionou aos estudantes do texto do ADN uma nova visão de leitura, possibilitando-nos argumentar em favor da importância de uma multiplicidade de significados, ou mesmo da ausência de qualquer significado [...].[4]

Esse texto de signos atômicos sistematicamente repetidos ao longo de uma dupla hélice, geradores de múltiplos ou nenhum significado, se auto-reproduz com exatidão, e combina-se gerando o novo a partir do mesmo. Na genética, como no Wuppertal Dança-Teatro, um mais um são muitos — genes, gestos, palavras, pessoas; cravos, grama, terra, água. Bausch reverte o clone e a globalização deste final de século em mais e mais diferenças.

---

[3] Sobre a Banda de Moebius ou Lemniscate, vide Capítulo 1.

[4] Robert Pollack. *Signos da vida — a linguagem e os significados do ADN* (Rio de Janeiro: Rocco, 1997), p. 12, 13, 18, 19.

As quatro categorias de LMA — Corpo, Expressividade, Forma e Espaço — relacionam-se como as quatro bases do ADN — adenina, guanina, timina e citosina, numa dupla hélice em que a exploração de uma categoria puxa a outra, e a outra, numa corrente de transformação e enriquecimento do movimento pessoal ou coreográfico. Uma pessoa pode, por exemplo, identificar e anotar suas tendências (repetitivas) de movimento por meio de LMA, desenhando seu "esquema-corporal" atual, e explorar sua repetição e transformação coreográfica. Esse foi o projeto experimental-descritivo que desenvolvi paralelo a este livro, chegando à coreografia solo *No Loss of Memory* (*Sem Perda de Memória*, 1994). Assim como minhas preferências de movimento em cada categoria se interligavam, a transformação pela repetição de um detalhe em uma delas gerava um efeito em cadeia, até uma subversão de meus padrões de movimento nas quatro categorias, com ecos radicais em minha personalidade e relacionamentos.

Não se trata de imitar a forma dos trabalhos de Bausch, mas em aplicar seu princípio lingüístico, redançando as histórias de nossos corpos. A coreógrafa nos mostra como usar as inevitáveis compulsões do dia-a-dia como instrumentos criativos, numa constante redefinição quer seja da dança, dos indivíduos, ou de conceitos. Seu princípio de *repetiçãotransformação* é o da apropriação e alteração do outro, em vez da rejeição ou submissão a ele. Dança e movimento alteram e são alterados pelo teatro e pela palavra; a cena, pelas reações do público; as tradições técnicas, pelo movimento cotidiano e pela cultura popular. Livres do purismo e da exclusão, tudo pode virar uma fonte politicamente criativa. Este princípio não pretende transformar as compulsões em energia produtiva mas, ao contrário, desmontar estruturas funcionais de poder. Trata-se de um processo de re-criação *artística*, no qual tudo pode passar a ser as inconstantes "dança" e "beleza", no cotidiano e no teatro.

Como "consciência corporal",[5] a dança-teatro da companhia de Wuppertal interage com e recria a história estética, pessoal e social.

---

[5] Definição de dança por Pina Bausch, in Norbert Servos & Gert Weigelt. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance* (Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984), p. 239. Vide Capítulo 1.

O dançarino é um corpo inteligente e crítico, capaz de mover-se e falar, praticar e teorizar, sem evitar o que parece contraditório. A dança e a vida não consistem em descobrir e afirmar a Verdade, mas em questionar e jogar com os sistemas que a pré-definem. Antes de tudo, Bausch nos faz confiar em nossos corpos, entendendo e escutando suas ambíguas e mutáveis formas de conhecimento.

BIBLIOGRAFIA

Akerman, Chantal. *Pina Bausch and her Company*. 60 min. 1986, videocassete.

Aloff, Mindy. From Two Continents: Two Approaches to Dance. *The Next Wave Souvenir Book 1987/88*. Nova York: Brooklyn Academy of Music, 1987, p. 65-73.

Artaud, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

Auslander, Philip. Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre. *Dance Theatre Journal, 39*(1):20-34 (1987).

Baker, Francis.*The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*. Nova York: Methuen, 1984.

Baker, Rob. The Art of Fine Tuning. Conversations [on repetition] with Steve Reich, Lincoln Kirstein, and Peter Brook. *Parabola* (Spring 1988), p. 50-9.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

———. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. New England: Wesleyan University Press, 1994.

Bartenieff, Irmgard. *Body Movement: Coping with the Environment*. Pensilvânia: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.

Bartenieff, Irmgard; Davis, Martha & Paulay, Forrestine. *Four Adaptations of Effort Theory in Research and Teaching*. Nova York: Dance Notation Bureau, 1970.

Barthes, Roland. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. *Image, Music, Text*. Trad. Stephen Heath. Nova York: The Noonday Press, 1977, p. 79-124.

Bausch, Pina. *1980 — A Piece by Pina Bausch*. 156 min. Londres: Sadler's Wells Theater, November 1984, videocassete.

———. *Arien*. 150 min. Nova York: Brooklyn Academy of Music, Next Wave Festival, October 1985, videocassete.

———. *Don't Be Afraid*. 83 min. Nova York: Brooklyn Academy of Music, Next Wave Festival, October 1985, videocassete.

———. *Kontakthof*. 173 min. New York: Brooklyn Academy of Music, Next Wave Festival, October 1985, videocassete.

———. *On the Mountain a Cry Was Heard*. 137 min. Nova York: Brooklyn Academy of Music, Next Wave Festival, October 1985, videocassete.

———. *The Rite of Spring*. 35 min. Nova York: Brooklyn Academy of Music, Next Wave Festival, 1985, videocassete.

———. *The Seven Deadly Sins*. 45 min. Nova York: Brooklyn Academy of Music, Next Wave Festival, October 1985, videocassete.

Baxmann, Inge. Dance Theatre: Rebellion of the Body, Theatre of Images, and an Inquiry into the Senses of the Senses. *Ballett International*, *1*(13):55-61 (January 1990).

Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Bentivoglio, Leonetta. Exits & Entrances. *Artforum* (April 1990), p. 19-20.

———. *Il teatro di Pina Bausch*. Milão: Ubulibri, 1991.

Bersani, Leo. Pleasures of Repetition. *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*. Nova York: Columbia University Press, 1986, p. 51-83.

Birringer, Johannes H. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Bloch, Ernst; Lukács, Georg; Brecht, Bertolt; Benjamin, Walter & Adorno, Theodor. *Aesthetics and Politics*. Trad. Ronald Taylor. Londres: Verso, 1977.

Bowie, Malcolm. *Lacan*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*. Trad. J. Willett. Nova York: Hill and Wang, 1979.

———. *Estudos sobre teatro — para uma dramaturgia não-aristotélica*. Lisboa: Portugália Editora, 1957.

Brown, Norman U. *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*. Nova York: Vintage Books, 1959.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Theory & History of Literature, v. 4. Minneapolis: University of Minneapolis, 1989.

Canton, Katia. *E o príncipe dançou... o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. Trad. Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

———. The Fairy Tale Revised: a Survey of the Evolution of the Tales, from Classical Literary Interpretations to Innovative Dance-Theater Productions. Tese de doutorado, New York University, 1992.

Caputo, John D. *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Carrol, Noël. Post-Modern Dance and Expression. Fancher, Gordon & Myers, Gerald (ed.). *Philosophical Essays on Dance*. Nova York: Dance Horizons, 1981, p. 95-104.

Cohen, Bonny B. *Sensing and Feeling and Action — the Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Massachusetts: Contact Editions, 1993.

Connor, Steven. *Samuel Beckett: Repetition, Theory, and Text*. Nova York: B. Blackwell, 1988.

Constanti, Sophie. Pina Bausch. *Dance Theater Journal*, *10*(1):8-10 (Autumn 1992).

Cooper, David E. *A Companion to Aesthetics*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1992.

Copeland, Roger. The Fate of Authenticity. *Ballett International* special issue (January 1993), p. 20-3.

Copeland, Roger & Cohen, Marshall (ed.). *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

Corbin, Henry. *Man and Time*. Nova York: Pantheon Books, 1957.

David-Ménard, Monique. *Hysteria from Freud to Lacan. Body and Language in Psychoanalysis*. Trad. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

Delahaye, Guy. *Pina Bausch*. Colônia: Bärenreiter, 1989.

Dell, Cecily. *A Primer for Movement Description*. Nova York: Dance Notation Bureau, 1977.

Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena. And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

———. *Escritura e diferença*. Trad. Maria Beatriz. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Diamond, Elin. Mimesis, Mimicry, and the *True-Real*. In: Hart, Linda & Phelan, Peggy (ed.). *Acting-Out: Feminist Performances*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993, p. 363-82.

Dupuy, Dominique. This Strange Animal that is a Dancer. *Ballett International* special issue (January 1993), p. 14-9.

Durán, Cristina. Teatro-Dança de Pina Bausch faz 20 anos. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, ano IX, n.º 2.768, 7 de setembro, 1994.

Dürrenmatt, Friedrich. *Plays and Essays*. Nova York: Continuum Publishing Company, 1982.

Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return, or Cosmos and History*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1974.

———. The Eternal Return. *Parabola* (Spring 1988), p. 4-15.

Erler, Detlef. *Pina Bausch*. Kilchberg: Stemmle, 1994.

Feher, Michel; Nadaff, Ramona & Tazi, Nadia (ed.). *Fragments for a History of the Human Body*. Nova York: Urzone, 1989, v. 3.

Féral, J. Performance and Theatricality: the Subject Demystified. *Modern Drama*, *25*(1):170-81 (1982).

Flax, Jane. *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, & Postmodernism in the Contemporary West*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Forrester, John. *The Seductions of Psychoanalysis: Freud, Lacan and Derrida*. Nova York: Cambridge University Press, 1990.

Foster, Hal. *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Washington: Bay Press, 1985.

———. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1983.

———. *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1997.

Foster, Susan L. (ed.). *Corporealities — Dancing Knowledge, Culture and Power*. Londres: Routledge. 1996.

———. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Foucault, Michael. *O nascimento da clínica*. 2.ª ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1980.

———. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Trad. Colin Gordon. Nova York: Pantheon Books, 1980.

———. *The Birth of the Clinic*. Nova York, Pantheon Books, 1973.

———. *Vigiar e punir — o nascimento da prisão*. 6.ª ed. Trad. Lígia M. de Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1988.

Franko, Mark. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Nova York: Cambridge University Press, 1994.

———. Expressionism and Chance Procedure: The Future of an Emotion. *Res, 21*:143-60 (Spring 1992).

———. Repeatability, Reconstruction and Beyond. *Theater Journal Magazine, 41*(1):56-74 (1989).

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Nova York: Bantam Books, 1928, repr. 1972.

———. Further Recommendations in the Technique of Psycho-analysis: Recollection, Repetition and Working Through (1914). In: Riviere, Philip (ed.). *Therapy and Technique*. Nova York: Collier Books, 1963, p. 157-66.

———. The Uncanny (1919). *On Creativity and the Uncounscious*. Nova York: Harper & Row, 1958, p. 122-61.

Goldberg, Marianne. Artifice and Authenticity: Gender Scenarios in Pina Bausch's Dance Theatre. *Women & Performance — a Journal of Feminist Theory, 4*(2):104-17, issue 8 (1989).

Goldberg, Roselee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. Nova York: Harry N. Abrams, 1988.

Grosz, Elizabeth. *Jacques Lacan: a Feminist Introduction*. Nova York: Routledge, 1990.

Guerrier, Claudine. The Manipulation of the Dancing Body as a Work Tool. *Ballett International* special issue (January 1993), p. 24-9.

Harten, Jürgen & Ross, David A. *Binationale: German Art of the Late Eighties, American Art of the Late Eighties*. Colônia: DuMont Buchverlag, 1988.

Haskell, Barbara. *BLAM! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964*. Nova York: Whitney Museum of Art, 1984.

Hodgson, John & Preston-Dunlop, Valerie. *Rudolf von Laban: an Introduction to his Work and Influence*. Plymouth: Northcote House, 1990.

Hoghe, Raimund. *Pina Bausch: Tanztheatergeschichten*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1986.

———. The Theatre of Pina Bausch. *The Drama Review, 24*(1):63-74 (March 1980).

Hoghe, Raimund & Weiss, Ulli. *Bandoneon — em que o tango pode ser bom para tudo?*. Trad. Robson Ribeiro & Gaby Kirsch. São Paulo: Attar, 1989.

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor M. On the Importance of the Body. *Dialectic of Enlightenment*. Nova York: Continuum, 1982, apêndice.

Howe, Dianne S. The Notion of Mysticism in the Philosophy and Choreography of Mary Wigman 1914-1931. *Dance Research Journal, 9*(1):19-24 (Summer 87).

Hughes, David. Post-Structuralist Dance: Some Notes Towards a Working Definition. *Dance Theater Journal, 8*(2):28-31 (Late Summer 1990).

Husserl, Edmund. Expression and Meaning. *Logical Investigations*, v. 1. Trad. J. N. Findlay. Nova York: Humanities Press, 1970, p. 269-84.

Hutchinson, Ann. *Labanotation*. Nova York: Theater Arts Books, 1977.

Jameson, Fredric. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review, 146*:53-92 (1984).

Jowitt, Deborah. Bauschprints. *Village Voice* (October 15, 1991), p. 109.

Kawin, Bruce F. *Telling it Again and Again: Repetition in Literature and Film*. Niwot: University of Colorado, 1989.

Kerkhoven, Marianne van. Dance, Theatre, and Their Hazy Boundaries. *Ballett International* special issue, *1*:30-5 (January 1993).

———. Merging of All Boundaries: on the Autonomy of Dance. *Ballett International* (January 1989), p. 12-9.

———. The Weight of Time. *Ballett International, 14*(1):62-9 (January 91).

Kierkegaard, Søren. *Fear and Trembling; Repetition*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

Kirchman, Kay. The Totality of the Body: an Essay on Pina Bausch's Aesthetic. *Ballett International, 5*:37-43 (May 1994).

Koselleck, R. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Cambridge: MIT Press, 1985.

Kristeva, Julia. Gesture: Practice or Communication? In: Polhemus, Ted (ed.). *The Body Reader: Social Aspects of the Human Body*. Nova York: Pantheon, 1978, p. 264-84.

———. *Language — the Unknown. An Initiation into Linguistics*. Trad. Anne M. Menke. Nova York: Columbia University Press. 1989.

———. *Revolution in Poetic Language*. Nova York: Columbia University Press, 1984.

———. *The Kristeva Reader*. Nova York: Columbia University Press, 1986.

Laban, Rudolf. *A Life for Dance: Reminiscences*. Trad. Lisa Ullmann. Nova York: Theatre Arts Books, 1975.

———. *Dança educacional moderna*. Ullmann, Lisa (ed.). Trad. Maria da Conceição Parahyba Campos. São Paulo: Ícone, 1990.

———. *Die Welt des Tänzers*. Stuttgart: W. Seifert, 1920, repr. 1926.

———. *Domínio do movimento*. Ullmann, Lisa (ed.). Trad. Anna Maria B. de Vecchi & Maria Silvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

———. *Laban's Principles of Dance and Movement Notation*. Lange, Roderyk (ed.). Boston: Plays, 1975.

———. *Rudolf Laban Speaks about Movement and Dance: Lectures and Articles*. Ullmann, Lisa & Addlestone, Surrey (ed.). Londres: Laban Art of Movement Centre, 1971.

———. *The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics*. Ullmann, Lisa (ed.). Boston: Plays, 1976.

Lacan, Jacques. *Écrits: a Selection*. Nova York: W.W. Norton & Company, 1977.

———. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1978.

———. *O seminário, livro 1 — os escritos técnicos de Freud*. Trad. Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

———. *O seminário livro 11 — os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

———. Some Reflections on the Ego. *International Journal of Psycho-Analysis*, *34*: 11-7.

Langer, Roland. Compulsion and Restraint, Love and Angst: the Post-War German Expressionism of Pina Bausch and Her Wuppertal Dance Theater. *Dance Magazine* (June 1984), p. 46-9.

Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

———. *Problems in Art. Ten Philosophical Lectures*. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1957.

———. *Sentimento e forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho & J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Lepecki, André. Why Theater? Observations on an International Conference in Toronto. *Ballet International* issue 7 (July 1996), p. 12-3.

Levin, David Michael. *The Body's Recollection of Being: Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1985.

Lingis, Alphonso. *Foreign Bodies*. Londres: Routledge, 1994.

Lispector, Clarice. *Água viva*. 13.ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

———. *Para não esquecer*. 5.ª ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

Lütkehermölle, Matthias. *Blurring the Line: Derrida on Heidegger on Time, Presence and Metaphysics*. Dissertação de mestrado. New York University, 1994.

Maletic, Vera. *Body — Space — Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlim: Mounton de Gruyter, 1987.

Manning, Susan. *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Marigny, Chris. Theatre of Despair & Survival. *Dance Theater Journal*, *9*(2):14-5 (August 1991).

Markard, A. & Markard, H. *Jooss*. Colônia: Ballett-Bühnen Verlag, 1985.

Martin, John. *Introduction to the Dance*. Nova York: Dance Horizons, 1939, repr. 1965.

McEvilley, Thomas. Pina Bausch. *Artforum* (October, 1984), p. 85-6.

———. Pina Bausch Tanztheater Wuppertal — BAM. *Artforum* (January 1986), p. 88-9.

Megill, Allan. *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Miranda, Regina. *O movimento expressivo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

Moore, Carol L. & Yamamoto, Kaoru. *Beyond Words: Movement Observation and Analysis*. New York: Gordon & Breach, 1988.

Müller, Hedwig. Spirit-Time and Body-Time. *Ballett International*, *8*(12)60-5 (December 1985).

Müller, Hedwig & Servos, Norbert. Expressionism? *Ausdruckstanz* and the New Dance Theater in Germany. *Dance Theater Journal*, *2*(1):10-5 (January 1984).

Müller, Heiner. A Talk Beneath Language. *Ballett International*, *12*(9):22-8 (1986).

Nussac, S. The Evolution of Pina Bausch. *World Press Review* (October 1989), p. 91.

Osborne, Claire. The Innovations and Influence of Rudolf Laban on the Development of Dance in Higher Education During the Weimar Period (1917-1933). *Working Papers*, v. 2. Londres: Laban Art of Movement Centre, 1989, p. 83-102.

Partsch-Bergsohn, Isa. Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Bausch. *Dance Theatre Journal*, 6:37-9, issue #2 (July 1988).

———. *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*. Choreography and Dance Studies Series, v. 5. Londres: Hardwood Academic Publishers, 1994.

Pforsich, Janis. Labananalysis and Dance Style Research: an Historical Survey and Report of the 1976 Ohio State University Research Workshop. In: Woodruff, Diane L. (ed.). *Dance Research Annual IX, Essays in Dance Research from the Fifth CORD Conference, Philadelphia, November 11-14, 1976*. Nova York: Congress of Research in Dance, 1978, p. 59-74.

Phelan, Peggy. The Ontology of Performance: Representation without Reproduction. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres: Routledge, 1993, p. 146-66.

Pollack, Robert. *Signos da vida — a linguagem e os significados do ADN*. Trad. André Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Preston-Dunlop, Valerie. Laban and the Nazis. *Dance Theatre Journal*, *6*(2):4-7 (Fall 1988).

Preston-Dunlop, Valerie & Lahusen, Susanne (ed.). *Schrifttanz — a View of German Dance in the Weimar Republic*. Londres: Cecil Court, 1990.

Prevots, Naima. Zurich Dada and Dance: Formative Ferment. *Dance Research Journal* (Spring/Summer 1985), p. 3-8.

Programa de *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*. Wuppertaler Bühnen, 1992.

Programa de *Bandoneon*. Brooklyn Academy of Music, 1991.

Programa de *Blaubart — Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzog Blaubarts Burg"*. Wuppertaler Bühnen, 1994.

Programa de *Café Müller*. Wuppertaler Bühnen, 1994.

Programa de *1980 — Ein Stück von Pina Bausch*. Wuppertaler Bühnen, 1994.

Programa de *Kontakthof*. Wuppertaler Bühnen, 1994.

Programa de *Nelken*. Wuppertaler Bühnen, 1986/87. trad. Rainer L. Bruekheimer.

Programa de *Palermo Palermo*. Brooklyn Academy of Music, 1991.

Programa de *Two Cigarettes in the Dark*. Wuppertaler Bühnen, 1993.

Programa de *Walzer*. Wuppertaler Bühnen, 1990.

Ragland-Sullivan, Ellie. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.

Raven, Arlene. Everyone into the Water: *Arien. High Performance*, 32:75 (1985).

———. Pina Bausch: the Seven Deadly Sins. *High Performance*, 33:78-9 (1986).

Rykwert, Joseph. Organic and Mechanical. *Res* 22 (Autumn 1992), p. 11-8.

Samuels, R. *Between Philosophy and Psychoanalysis: Lacan's Reconstruction of Freud*. Londres: Routledge, 1993.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain, The Making and Unmaking of the World*. Nova York: Oxford University Press, 1985.

Scheier, Helmut. What Has Dance Theatre to Do with *Ausdruckstanz*? *Ballett International*, *10*(1):12-7 (January 1987).

Schlicher, Susanne. *TanzTheater Traditionen und Freiheiten*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1987.

———. The West German Dance Theater: Past from the Twenties to the Present. In: Walther, Suzanne K. (ed.). *Choreography and Dance*, v. 3, part II. Londres: Harwood Academic Books, 1993.

Schmidt, Jochen. From Isadora to Pina. The Renewal of the Human Image in Dance. *Ballet International*, *5*:34-6 (May 1994).

———. Tanzen gegen die Angst. Pina Bausch. Dusseldorf: Econ & List Taschenbuch Verlag, 1998.

———. *Tanztheater in Deutschland*. Frankfurt: Propyläen Verlag, 1992.

Sebeok, A. & Umiker-Sebeok, Jean (ed.). *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture*. Nova York: Mounton Publishers, 1981.

Servos, Norbert. Folkwang'85: Festival of the Arts Essen, March 15-31, 1985. The Ruhr City of Essen Remembers its Own Tradition. *Ballett International* (March 85), p. 24-31.

———. Pathos and Propaganda? On the Mass Choreography of Fascism. Some Conclusions for Dance. *Ballett International*, *13*(1):62-7 (January 1990).

———. Why Do People Fall in Love? *Nur Du* — a New Piece by Pina Bausch. *Ballett International*, issue 7 (July 1996), p. 14-5.

Servos, Norbert & Weigelt, Gert. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance*. Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984.

Sheppard, Richard (ed.). *Expressionism in Focus: Proceedings of the First UEA Symposium on German Studies*. New Alyth: Lochee Publications, 1987.

Sikes, R. But is it Dance...? *Dance Magazine*, *LVIII*(6):50-3 (June 1984).

Sontag, Susan. *A Primer for Pina*. 35 min. 1984. Programa de vídeo.

Sparshott, Francis. *Off the Ground: First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Tate, J. Imitation in Plato's Republic. *The Classical Quarterly*, *XXII*:16-23 (1928).

Tormey, A. *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

Vallejo, Américo & Magalhães, Ligia C. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Walther, Suzanne W. *The Dance of Death: Kurt Jooss and the Weimar Years*. Londres: Harwood Academic Publishers, 1994.

———. *The Form of Content: the Dance Drama of Kurt Jooss*. Tese de doutorado. New York University, 1990.

Wehle, Philippa. Pina Bausch's Tanztheater: a Place of Difficult Encounter. *Women & Performance — a Journal of Feminist Theory*, *1*(2):25-36 (Winter 1984).

Wigman, Mary. *The Language of Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1966.

Wildenhahn, Klaus (dir.). *What Do Pina Bausch and her Dancers Do in Wuppertal?* 80 min. 1982. Videocassete.

Willet, John. *Art and Politics in the Weimar Period: the New Sobriety, 1917-1933*. Nova York: Pantheon Books, 1978.

Wright, Elizabeth. *Postmodern Brecht: a Re-Presentation*. Nova York: Routledge, 1989.

Zizek, Slavoj. The Truth Arises from Misrecognition. In: Ragland-Sullivan, E. & Bracher, M. (ed.). *Lacan and the Subject of Language*. Londres: Routledge, 1991, p. 188-212.

Apêndice A
ANÁLISE DE MOVIMENTO LABAN

O método internacional de descrição de movimento utilizado neste livro, a Análise de Movimento Laban (*Laban Movement Analysis*, LMA),[1] divide-se em quatro categorias: Corpo-Expressividade-Forma-Espaço (*Body-Effort-Shape-Space*, BESS), apresentadas a seguir.[2]

Corpo (O que se move)

Corpo refere-se sobretudo aos princípios e práticas corporais desenvolvidas por Irmgard Bartenieff[3] e sua aluna Bonny Bainbridge

---

[1] Ann Hutchinson. *Labanotation* (Nova York: Theater Arts Books, 1977).

[2] A antiga disciplina de duas categorias, denominada *Effort-Shape* ou Atitude-Forma, expandiu-se nas últimas décadas para quatro categorias, todas sempre iniciadas com maiúsculas para identificação metodológica. Para modelos de folha codificada para a análise Laban, vide: Janis Pforsich. Labananalysis and Dance Style Research: an Historical Survey and Report of the 1976 Ohio State University Research Workshop. In: Diane L. Woodruff (ed.). *Dance Research Annual IX, Essays in Dance Research from the Fifth Cord Conference, Philadelphia, November 11-14, 1976.* (Nova York: Congress on Research in Dance, 1978), p. 59-74; Carol Lynne Moore & Kaoru Yamamoto. *Beyond Words: Movement Observation and Analysis* (Nova York: Gordon & Breach, 1988), p. 228-36; Regina Miranda. *O movimento expressivo* (Rio de Janeiro: Funarte, 1979), p. 86, 87.

[3] A técnica de Irmgard Bartenieff (1900-1982), discípula de Laban, desenvolveu-se com base na reabilitação de pacientes de poliomielite, tendo eventualmente expandido para a correção postural e facilitação

Cohen.[4] Esta categoria inclui: Dinâmica postural ("prontidão para mudança, com a habilidade de manter a constelação dos membros no espaço e em movimento");[5] Organizações corporais (como o corpo organiza o movimento, por exemplo, dividindo-se entre direito e esquerdo — homolateral; entre superior e inferior — homólogo; com lados cruzados — contralateral); "Conexões Ósseas" (Linhas imaginárias entre diferentes marcos ósseos, concedendo suporte para maior mobilidade, por exemplo Cabeça-Cauda/Cóccix, Ísquios-Calcanhares); Transferência do peso corporal em diferentes alturas; Iniciação (qual parte do corpo lidera o movimento) e seqüenciamento de movimentos (continuidade da iniciação de uma dada ação).

Esta categoria aborda também: Partes do corpo que se movem, incluindo as dinâmicas entre o Centro do Peso (pelve) e o Centro da Levitação (tórax), e a dinâmica entre a postura (movimento envolvendo todo o corpo) e o gesto (movimento geralmente indicativo, realizado com as extremidades e face),[6] bem como o conceito de "Imersão Gesto/Postura" (ligação entre postura e gesto num só movimento; gesto imerso na postura); e Ações corporais (flexionar, estender, dobrar, rodar, parar, pular, juntar, espalhar, cair, caminhar, etc.).

Expressividade (Como nos movemos) ou Eukinética[7]

Esta categoria refere-se à teoria e prática criada por Laban, em que qualidades dinâmicas desenvolvidas a partir dos primeiros

---

de movimento e expressão corporal em diversas áreas do movimento humano, como na dança e no teatro, na composição coreográfica, no desenvolvimento neurocinesiológico (preventivo e curativo), e na dançaterapia. Vide *Body Movement — Coping with the Environment* (Pensilvânia: Gordon & Breach, 1993).

[4] Bonny Bainbridge-Cohen desenvolveu a técnica de sua professora Bartenieff numa prática corporal na qual aplica uma "anatomia experimental" de sensibilização (com movimentação com base nos vários sistemas corporais, como o circulatório, os órgãos, o sistema nervoso, etc.), permitindo a mudança e reorganização de padrões de movimento. Vide *Sensing and Feeling and Action — the Experiential Anatomy of Body-Mind Centering* (Massachusetts: Contact Editions, 1993).

[5] Ted Ehrhardt, 1990.

[6] Definição técnica distinta da filosófica concedida por Susanne Langer em *Sentimento e forma* (São Paulo: Perspectiva, 1980).

[7] Vide mais detalhes sobre essa categoria in Rudolf Laban. *Domínio*

meses de vida,[8] expressam a atitude interna do indivíduo com relação a quatro fatores — fluxo, peso, tempo e espaço, em gradações entre duas polaridades: a "condensada"/*condensing*, (fluxo contido, peso forte, tempo acelerado, espaço direto) e a "entregue"/ *indulging* (fluxo livre, peso leve, tempo desacelerado, espaço indireto).[9] Estas qualidades aparecem no movimento humano em combinações de duas ("Estados") ou de três ("Impulsos"). Os Estados podem ser: Rítmico (peso e tempo); Onírico (peso e fluxo); Estável (peso e espaço); Remoto (fluxo e espaço); Móvel (fluxo e tempo); Alerta (tempo e espaço). Os Impulsos podem ser: Apaixonado (peso,

---

do movimento (São Paulo: Summus, 1978); Regina Miranda. *O movimento expressivo*, ibid.; Cecily Dell. *A Primer for Movement Description* (Nova York: Dance Notation Bureau, 1977).

[8] As qualidades dinâmicas desenvolvem-se a partir da Pré-expressividade, que estão presentes no adulto subliminarmente. A Pré-expressividade apresenta duas vertentes: a de aprendizagem (A), modificada pelo fluxo livre, e a de defesa (D), modificada pelo fluxo contido. Assim, cada qualidade em desenvolvimento pode ser: Flexível (espaço pré-indireto) — busca ou exploração (A) ou evitando (D); Canalizando (espaço pré-direto) — concentrando (A) ou cortando/eliminando (D); Gentil (peso pré-leve) — com facilidade (A) ou "fazendo bonito" (D); Veemente (peso pré-forte) — atirando-se (A) ou em ataque defensivo (D); Hesitando (tempo pré-desacelerado) — considerando/pausando (A) ou prorrogando (D); Repentino (tempo pré-acelerado) — tendo um "insight" (A) ou apressando-se para evitar (D). Palestra e apostila de Karey Bradley, Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, Nova York, janeiro de 1994.

[9] O fluxo, ou o grau de controle da energia expressiva, é o primeiro fator a se desenvolver, constituindo a base para todos os outros. Assim, o fluxo livre é subliminar às qualidades entregues, e o fluxo contido, às qualidades condensadas. No caso específico do fator peso, as qualidades podem ser mais bem organizadas em: peso ativo (condensado: forte; entregue: leve) e peso passivo (pesado e fraco). Quanto ao fator tempo, acelerado e desacelerado referem-se a uma mudança na velocidade, que se torna mais rápida ou mais lenta, e não simplesmente "rápido" ou "lento", o que pode implicar um tempo constante. Diferente da categoria Espaço que se refere a direções, dimensões, planos e diagonais na área ao redor do dançarino, o fator espaço indica a atenção do corpo ou da parte que se move com relação àquela área, podendo ter apenas um foco (espaço direto) ou vários simultâneos (espaço indireto), ou nenhum (sem ênfase no fator espaço). Vários focos diretos, um imediatamente após o outro, não constituem em espaço indireto, que é simultaneamente multifoco.

tempo, fluxo); Mágico (peso, fluxo, espaço); Visual (tempo, fluxo, espaço). As Ações Básicas de Esforço combinam também três fatores, porém sem o fator Fluxo, caracterizando assim ações de ordem mais prática ou funcional (peso, tempo, espaço): Socar, Pressionar, Flutuar, Espanar, Açoitar, Pontuar, Torcer, Deslizar.

A categoria Expressividade inclui também a distribuição destas qualidades expressivas na frase de movimento, denominado Fraseado: Impulsivo (frase de movimento iniciando com alguma qualidade expressiva intensa que diminui gradualmente, ou começando com um acento expressivo); Impactante (um aumento gradual na expressividade, concluindo com sua intensificação, ou frase que termina com um acento de atitude); Balanço (aumento gradual da intensidade expressiva, depois diminuindo, o que não significa que o movimento precise parecer um "balanço"); Constante (mantendo o mesmo grau de expressividade durante toda a frase); Acentuado (uma série de acentos juntos, formando um todo); Vibrato (movimento vibratório).

Forma ou Relacionamento (Com quem nos movemos)

Os Modos de Mudança de Forma (*Modes of Shape Change*) referem-se ao volume do corpo em movimento, em relação a si mesmo ou a outros corpos, e podem ser Fluida, Direcional ou Tridimensional. A Forma Fluida (relacionamento do corpo consigo mesmo, entre suas partes; movimento a partir da respiração, voz, órgãos, líquidos corporais) pode ser: Crescendo/abrindo/desdobrando (alongando na vertical, alargando na horizontal, inchando na sagital) ou Encolhendo/fechando/dobrando (encurtando na vertical, estreitando na horizontal, esvaziando na sagital).[10] A Forma Direcional pode ser Linear ou Arcada (relacionamento do corpo com seu meio ambiente, buscando ou puxando em movimento retilíneo ou curvilíneo, sempre bidimensional).[11] A Forma Tridimensional ou Esculpindo (relacionamento do corpo com seu meio ambiente de forma tridimensional, escultural em movimento, com rotação; duas formas constantemente acomodando-se uma a outra) pode ser: Ascendendo ou descendo/afundando na vertical; Fechando ou espalhando na horizontal; Avançando ou recuando na sagital.[12]

Esta categoria inclui também os relacionamentos entre os dançarinos ou entre estes e objetos (remeter-se a, tocar, pegar, aproximar-se, afastar-se, circundar, entreleçar, penetrar, apoiar, alisar, etc.).

Espaço (Onde nos movemos) ou Harmonia Espacial

Esta categoria envolve uma "arquitetura do espaço" criada por Laban a partir de seus estudos da "arquitetura do corpo". Ou seja, trata-se de uma arquitetura do espaço do movimento humano, que envolve os seguintes conceitos: Kinesfera (espaço tridimensional ao redor do corpo), Alcance do Movimento (próximo, mediano, distante), Percurso Espacial (trilha desenhada pelo movimento, conectando pelo menos dois pontos no espaço: Central, viaja em caminhos irradiando do centro do corpo em direção ao espaço, ou no sentido inverso;[13] Periférico, viaja ao longo da borda ou extremidade de uma forma cristalina — Octaedro, Cubo, Icosaedro — sempre mantendo uma considerável e fixa distância do centro do corpo em movimento; Transverso, corta pelo espaço entre o centro do corpo e a borda da forma cristalina, nunca passando pelo centro nem se fixando na periferia);[14] Formas Cristalinas (figuras geométricas criadas na Kinesfera a partir da ligação de pontos em dimensões, planos e diagonais).[15]

---

[10] O corpo não tem nenhuma intenção espacial, nenhuma atenção externa a si mesmo, porém pode crescer ou diminuir preferencialmente numa das três dimensões. Nas associações entre Forma e Espaço ("Corêutica"), o Corpo interage com o Espaço através da forma bidimensional ou tridimensional, tendo a forma fluida apenas como apoio ou suporte para elas.

[11] O corpo humano é necessariamente tridimensional, porém seu movimento pode ser predominantemente linear, com o mínimo de rotações, ao que se denomina aqui de "bidimensional".

[12] Terminologia de Warren Lamb.

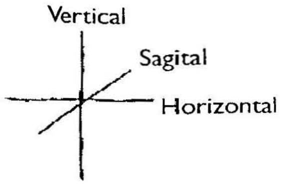
[13] Bartenieff. Ibid., p. 107.

[14] Susanne Schlicher, Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, agosto 1994.

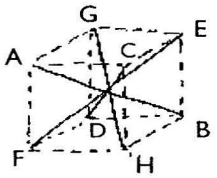
[15] Todos os pontos no espaço variam conforme o padrão axial escolhido como referência: Cruz Axial Padrão (a direção para frente é determinada pela frente pessoal daquele que se move, sua frente; ao passo que acima e abaixo permanecem constantes. Ou seja, mesmo que ele gire, "carrega" a frente consigo); Cruz Axial do Corpo (a direção é estabelecida pela construção do corpo, para cima sendo "acima da cabeça",

As três dimensões, cada uma com duas direções opostas (Vertical: alta e baixa; Horizontal: esquerda e direita; Sagital: frente e atrás) criam a forma cristalina do Octaedro, descrevendo uma Cruz Axial a partir do centro do corpo. A junção de três direções, uma de cada dimensão, cria uma quina do Cubo, num total de oito junções ligadas duas a duas formando quatro diagonais: Diagonal 1 (A-B: Alta-direita-frente/Baixa-esquerda-atrás); Diagonal 2 (C-D: Alta-esquerda-frente/Baixa-direita-atrás); Diagonal 3 (E-F: Alta-esquerda-atrás/Baixa-direita-frente); Diagonal 4 (G-H: Alta-direita-atrás/Baixa-esquerda-frente.

Dimensões do Octaedro

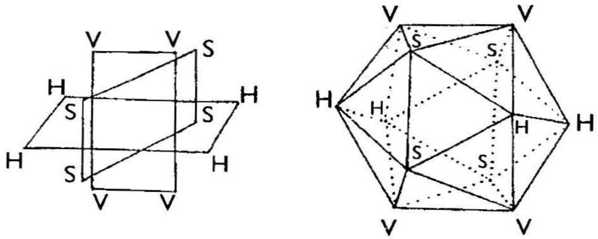


Diagonais do Cubo



O Icosaedro é construído a partir de três planos, cada um deles formado do somatório de duas dimensões, com a ênfase em uma delas (tendo assim a forma de um retângulo mais longo em uma dimensão, menor na outra, e ausente na terceira, num total de quatro vértices): Plano Vertical (V) ou "Porta" (dimensão vertical e horizontal: Alta esquerda, Alta direita, Baixa esquerda, Baixa direita); Plano Horizontal (H) ou "Mesa" (dimensão horizontal e sagital: Esquerda média à frente,[16] Direita média à frente, Esquerda média atrás, Direita média atrás); Plano Sagital (S) ou "Roda"[17] (dimensão sagital e vertical: À frente acima, Atrás acima, À frente embaixo, Atrás embaixo).

Planos do Icosaedro (doze vértices)



Corpo-Expressividade-Forma-Espaço

Outros itens, como Corêutica,[18] Atitude Corporal[19] e Temas, incluem as quatro categorias anteriormente descritas. Laban baseou

---

mesmo que deitado no chão; para baixo, "na direção dos pés", etc.); Cruz Axial Constante (as direções estabelecidas na sala/local). Ann Hutchinson. Ibid., p. 416.

[16] Originário de *middle* na terminologia em inglês, o termo "média", e não somente a adição das duas dimensões, como acontece nos outros planos, vem confirmar a falta de dimensão vertical do plano horizontal, frisando sua altura mediana (a partir do Centro de Peso na pelve) para os lados e para frente/atrás.

[17] Sem encostar no chão.

[18] O termo foi inicialmente usado por Laban para descrever a categoria anterior, Harmonia Espacial, à qual posteriormente adicionou a Eukinética, na "Dinamosfera": impulsos expressivos — Expressividade — nas diferentes formas cristalinas — Espaço, hoje somadas às Forma e Corpo. Assim sendo, Corêutica refere-se à integração de Corpo, Expressividade, Forma e Espaço, nas variadas escalas espaciais ou fragmentos delas. Essas combinações das quatro categorias podem ser em afinidade ou desafinidade. As afinidades referem-se a tendências de associações observadas por Laban no movimento cotidiano, como ir para o alto com leveza e para baixo com força; mover-se em Forma tridimensional em diagonais do Cubo; entre outras. Vide Rudolf Laban. *The Language of Movement — a Guidebook to Choreutics*. Ed. Lisa Ullmann (Boston: Plays Inc. 1976).

[19] Características posturais de Corpo, Expressividade, Forma e Espaço, mantidas ou constantemente recorrentes em um indivíduo, como abertura da base (distância entre os pés); Rotação da perna (interna, externa, em vários graus); Joelhos dobrados ou esticados; Torso côncavo (curvado para frente), convexo (curvado para atrás) ou misto (peito côncavo e pelve convexa, vice-versa); Ênfase de Espaço (relação do corpo com o estar de pé, dando preferência a um ou dois vértices das formas cristalinas); Qualidades expressivas predominantes (Expressividade); Outros (ombros levantados, cabeça puxada para frente, etc.).

suas teorias de movimento num *continuum* entre polaridades, presente não só nas categorias e nomenclaturas acima citadas (forte-leve, alto-baixo, etc.), mas também em grandes temas que as envolvem. Nesses temas, dois conceitos, tidos como opostos, constantemente influenciam e transformam um ao outro: Interno/Externo (dinâmica relação entre o universo interno do indivíduo — Corpo, sensações, imagens, experiências, etc., e o externo — Espaço, meio-ambiente, outras pessoas, objetos, acontecimentos sociopolíticos, etc., em recíproca influência); Execução/Recuperação (processo ou tendência natural de recuperar-se de alguma atividade através de qualidades complementares ou diferentes, por exemplo, recuperar um impulso apaixonado — sem o fator espaço, com um estado visual — espaço e fluxo, modificando também o fluxo de livre a contido ou vice-versa); Função/Expressão (relaciona os aspectos funcionais das estruturas corporais às suas habilidades expressivas; a dinâmica expressiva facilita a integração funcional das partes do corpo em movimento, e vice-versa); Mobilidade/Estabilidade (todo movimento contém os dois conceitos, um tornando o outro possível; por exemplo, a rotação da escápula funciona como um mobilizador, aumentando o alcance do movimento, mas também promove o enraizamento do corpo conectando parte superior e inferior).

Apêndice B
ENTREVISTA COM RUTH AMARANTE
Dançarina do Wuppertal Dança-Teatro desde 1991
Wuppertal, junho de 1994

C: A primeira coisa que eu queria lhe perguntar é com relação ao processo criativo. Até que ponto as seqüências são criadas por cada dançarino, ou são criadas por Bausch?

R: As peças antigas, como *Sacre, Blaubart* — bem, em *Blaubart* já começou a entrar no processo de improvisação, mas *Iphigenia, Orpheus*, foram todas coreografadas por ela. Eu acho que começou mesmo com *Blaubart*. Ela começou a fazer umas perguntas para a companhia, e deixava a pessoa livre para responder como quisesse. Você poderia responder em forma de movimento ou fala, ou o que lhe desse na telha, e até hoje é assim. Eu acho que antigamente ela interferia um pouco mais, e agora ela tem deixado as pessoas com muito mais liberdade. Ela tem uma lista de perguntas, podem ir de cem até duzentas perguntas durante um trabalho de dois meses ou três, dependendo do trabalho ou do tempo que ela tem para trabalhar. Ela faz uma pergunta, de repente duas perguntas num período de duas horas, quatro perguntas num período de quatro horas — não são muitas perguntas — e deixa um bom tempo para que as pessoas possam ir fazendo.

C: E elas podem responder várias vezes?

R: Podem, várias vezes, nenhuma vez... é bem livre; isso ela usa muito e anota quase tudo — o que ela gosta e o que ela não gosta — e no final ela dá uma lista para cada dançarino das improvisações que ela mais gostou, para serem repetidas.

C: Na performance?

R: Não, ainda no trabalho, no trabalho um pouco mais tarde;

nós passamos um bom tempo repetindo improvisações, e destas ela peneira ainda mais; e no final, bem no finalzinho, ela diz: "tente juntar isso com isso, isso com aquilo, tente fazer com outra pessoa". Aí ela começa a fazer um dominozinho; neste ponto o trabalho é só dela, o trabalho final, de composição. No palco, ela começa a montar umas cenas, às vezes ela põe uma pessoa fazendo uma cena e uma lista de coisas que podem vir atrás dessa cena, então essa pessoa repete a cena e outra coisa, de novo essa cena e uma outra coisa, até ver o que combina e assim vai montando a peça. É uma forma bem simplificada de descrever o processo.

C: Claro.
R: O Matthias colhe, durante esse tempo todo, várias músicas e também conversa sobre isso, e tem vários pares de cassetes. Durante o processo final, não durante as improvisações (quando a gente não tem música nenhuma, só se uma pessoa quiser), ela vai botando a música que ela acha, vai experimentando também. Pode acontecer como na última peça, *Ein Trauerspiel*, que durante o segundo ato havia várias músicas diferentes, e no dia do ensaio geral ela tirou tudo e colocou o *Winterreise* de Schubert. Foi um choque para todo mundo. Ninguém sabe o que pode acontecer. Durante o tempo em que a peça está no palco, os primeiros dias, primeiras semanas... ela ainda continua mudando até hoje. Além disso, naquele período de improvisação, há dias em que ela vem e mostra movimentos, seqüências bem pequenininhas ou movimentos mínimos; umas coisas bem pequenas, três, quatro, cinco movimentos num dia; passa uns três dias, traz outros movimentos no outro dia, ou pode ser um pouco mais, um pouco menos. E, às vezes, há perguntas que ela pede para que sejam respondidas em forma de movimento e aí você tem de fazer em forma de movimento. No final ela olha. Tudo é gravado em vídeo atualmente; antigamente não era, mas atualmente nós trabalhamos com vídeo quando fazemos movimento, para não ter perigo de perder alguma coisa que ela tenha gostado. No final ela olha o vídeo com você, e diz: "Esse aqui eu gostei, esse aqui eu gostei. Tente pegar todas essas coisinhas que eu gostei, misturar com os movimentos que eu trouxe, e montar uma dança". Nas três ou quatro últimas peças dela quase todo mundo tem um "solinho".

C: Sim. Eu pude ver em Tanzabend II *que cada pessoa tinha um movimento que parecia bem pessoal. E quanto ao seu processo criativo, quando ela lhe pergunta algo...*
R: Ela pergunta para todos.

C: Sim. Como é o seu processo criativo: primeiro vem a emoção em cima daquela resposta, ou primeiro o movimento, ou os dois simultaneamente?
R: Depende muito da pergunta, do que a pergunta faz em você. Às vezes fica um branco total, você não sente nada, não consegue pensar em nada, e às vezes tem uma pergunta que você sente no ato, que é aquilo. Você de repente vai e fala uma coisinha, ou é uma pergunta que você tem de fazer um movimento, quer dizer, depende muito do que é perguntado.

C: Você teria alguns exemplos de perguntas que ela faz?
R: Teria... de pensar! "Falando com uma flor". "Luto".

C: Na verdade é um tema, não uma pergunta?
R: É um tema, pode ser uma pergunta. Pode dar um tom: "Ah!"; "Ah! A minha bunda tá tão sozinha"!

C: Então ela não se move para instigar uma resposta; é verbal a coisa?
R: É verbal.

C: E aí vocês respondem da maneira que querem. Nesses momentos de improvisação, teria algum elemento de memória do passado, já que muitas vezes eu vejo no palco gestos ou cenas de criança?
R: Ela faz outras perguntas também... que implicam recordações. Tenho de pensar agora, mas há muitas perguntas sobre como era o seu país, perguntas especificamente culturais; como era a sua infância... sobre pessoas importantes na sua vida, sobre professores, sobre uma pessoa importante na sua vida, importante na sua infância...

C: E aí você cria o que quiser em cima destes temas?
R: O que quiser. Como tudo é muito pessoal, tem um monte da história de cada um em cada improvisação, às vezes... eu só queria dizer que às vezes não é nem um pouco fácil, principalmente para as pessoas novas que entram. Eu ainda não saí da fase do difícil, de repente na próxima vai começar a ficar mais fácil, mas é superdifícil.

De vez em quando dá um clique e as coisas começam a ficar fáceis, mas aí depois volta de novo, ficam difíceis. Não é a coisa mais fácil, não.

C: Então parece que as perguntas instigam alguma outra coisa... Tem algum momento, de alguma peça, quando você faz no palco alguma coisa do seu passado, alguma história de criança ou alguma memória?

R: Fica meio difícil porque, de todas as centenas de improvisações, ela às vezes pega uma de uma pessoa e a faz interpretar isso de diversas formas diferentes. Ela às vezes pega, de uma pessoa, várias coisas, mas só um pouquinho de cada improvisação. Ela muda um pouco as coisas. É difícil... Eu só fiz duas peças e as duas têm muito mais dança. Na última peça, eu venho correndo e pulo de cabeça dentro de um balde de água. Tem para mim muito da minha ligação com o mar. Foi uma improvisação que eu fiz, eu acho que ela perguntou alguma coisa de... "uma coisa que lhe faz muito, muito alegre". Para mim era mergulhar no mar.

C: Claro.

R: Quero dizer, ela nem imaginou que fosse isso, você não precisa explicar depois para ela o que isso quer dizer. Ela pega o de que ela gosta.

C: E aí você foi, improvisou, pegou o balde; ou seja, você criou uma improvisação da sua idéia...

R: Tem a ver com a minha história. São algumas coisas assim.

C: Em 1980 *tem aquela brincadeira de criança, quando todos sentados numa roda cantam a respeito do que acontece com a "escolhida" do momento, que corre em volta do círculo carregando um lencinho para deixá-lo atrás de algum desatento. Como é para você fazer uma brincadeira de criança aqui? Quero dizer, os jogos têm alguma correlação com a sua infância, o palco inspira a infância, ou é uma coisa totalmente alemã e não tem nada a ver com você?*

R: Não, acho que não é nem um pouco alemã. Isso é uma peça só, *1980*, onde aparecem esses jogos de infância. Às vezes ela pergunta sobre jogos de amor, por exemplo. Pessoalmente para mim, esses jogos de *1980* têm uma certa atração, porque eu morei cinco anos nos Estados Unidos quando era criança, então para mim tem uma certa... Isto foi improvisado por uma americana ou australiana.

C: De alguma maneira isto lhe traz uma experiência?

R: Sim. Mesmo que os jogos sejam diferentes, o sentimento da brincadeira de criança é quase o mesmo porque você se reconhece nela.

C: E como é quando você dança isso no palco, quero dizer, é uma coisa que você sente como formal, como se estivesse dançando, por exemplo, balé?

R: É claro. Eu entrei nesta peça muito tempo depois da criação; estou pegando o papel de alguém, então no começo é um pouco formal. Você tem de estar no tempo certo, tomar cuidado com as pessoas para não atrapalhar, tem de pegar a cadeira certa no tempo certo, tem de fazer os movimentos, fazer um monte de coisas ao mesmo tempo, então no começo você está pegando mais a forma. Depois de um tempo você relaxa um pouquinho mais e aí começa a pegar esse sentimento... aí a coisa começa a ter vida própria. E quando você tem muita experiência na companhia, que você começa a fazer muito disso — entrar no papel dos outros e tem pouco tempo para isso — você começa a ficar rápido nesse negócio e começa a mexer melhor com sentimento. Ele vem mais rápido.

C: Essa cena que você faz em 1980, *descrevendo como seu pai a vestia em sua infância...*

R: É de Anne Marie Benati.

C: Eu assisti o original com ela, e depois com você, e achei impressionante, assim... muito convincente. Esse seria um exemplo?

R: No começo era difícil, mas agora eu estou começando a achar essa menina, eu preciso um pouco de tempo.

C: Você está relacionando com a sua história, ou você entra na menina dela?

R: As duas coisas. A história é dela, mas eu pego para mim e então é como se fosse minha. Meu pai morreu há muito tempo também, então tem muito a ver com essa perda de alguma pessoa muito próxima, muito querida. Não está muito longe. Eu incorporo o papel de outra pessoa assim, mas esta não é uma regra geral e absoluta. Cada um trabalha de maneira diferente.

C: E o fato de ela ter escolhido você também para substituir outro dan-

çarino em 1980, *naquela cena onde você fica parada enquanto cada um se despede de você.*
R: Isso é da Anne Marie; eu peguei o papel dela.

C: Com relação aos movimentos repetitivos, o dançarino os cria sozinho, naturalmente repetitivos, ou Bausch pede para que eles façam mais e mais e mais?
R: Ah... depende.

C: Ou são as duas coisas?
R: Em geral, quando a repetição é tão notada pelo público, então a repetição é da Pina. Quando o dançarino monta o solo, repete certas coisinhas, mas no meio de outras, quero dizer, não dá muito para notar. Agora, quando é repetição de bloco, repete de novo, de novo, de novo, é mais a concepção teatral dela. Ela gosta muito de repetição; gosta, eu acho, de marcar os momentos.

C: Quando você substituiu a Beatrice Libonati, em Paris, você teve de dançar oito noites a parte dela, que já era bem repetitiva. Como foi isso?
R: É um papel para mim muito difícil, ter de ir engatinhando, bater a cabeça na parede não sei quantas vezes. Ida, de novo, de novo, de novo... Não foi fácil para mim entrar nesse papel. Foi a primeira vez que eu tive de fazer uma pessoa superamarga. E eu sou um pouco mais... acho que... doce. Agora estou começando a ficar amarga, estou aprendendo. Foi duro entrar nessa amargura. E coincidiu de eu ter uma certa crise pessoal, e fazer oito espetáculos batendo a cabeça na parede não sei quantas vezes em cada um... Mas não é só a dor, é essa questão de ir para a parede para bater a cabeça ou querer atravessar a parede, e a parede estar lá, e eu repetir, repetir, repetir...

C: Talvez seja diferente pegar um movimento de outra pessoa e fazer várias vezes. Provavelmente provoca uma coisa meio desagradável. Mas e com um movimento seu que ela tenha pedido para você repetir várias vezes; já aconteceu isso?
R: Na peça nova, eu coloco meu corpo apoiado assim na parede, e era só isso na minha improvisação. Estou grudada na parede. E na peça, tenho de fazer isso no segundo ato, durante uns vinte minutos, o tempo todo.

C: Foi ela quem pediu para você fazer isso?
R: Foi.

C: E o que acontece com você?
R: Ah... é louco. Começa bem, é uma sensação boa; acaba sendo bem depressivo, porque uma pessoa que está lá, mesmo de fora você vê, uma pessoa que está o tempo todo se batendo na parede e cai no chão e levanta e vai de novo para a parede e cai de novo no chão... são as coisas de que ela gosta. Eu entendo que ela goste de ver por que o bailarino, pelo menos a gente, não fica a mesma pessoa que começou quando se repete os movimentos. Você vai mudando, e ela gosta de ver essa mudança com o mesmo tipo de movimento. É só que... dói muito às vezes.

C: Traz alguma emoção?
R: Traz, traz.

C: Da própria repetição?
R: É muito, muito carregado, é bem carregado...

C: Você acha que talvez produza uma emoção diferente daquele movimento ou traria uma emoção que estaria no próprio movimento?
R: Se você pega o movimento e multiplica por não sei quantas vezes, quero dizer, ele tem uma certa... é carregado de possibilidades que, quando você vai repetindo tantas vezes, essas possibilidades vão crescendo e vão se adicionando.

C: Intensidade?
R: É. Acho que a repetição muda o movimento. Você faz uma vez, pode ser uma coisa totalmente diferente do que você faz depois de vinte vezes.

C: Em A Sagração da Primavera, *parece que vocês vão repetindo e ao final estão muito exaustos, como resultado da repetição.*
R: Oh! Essa é uma experiência incrível!

C: Por ser você a "escolhida", a que vai morrer?
R: Não há muita repetição em *Sacre*. Quero dizer, tem uma repetição de bater no chão, de se bater várias vezes, mas é uma progressão, no momento é mais aquele susto — "O que está acontecendo"?

— um medo muito forte da morte; não tem mais sangue na cabeça.

C: E você entra totalmente nisso no nível emocional?

R: A interpretação dela é esquisita, porque a sacrificada poderia se sentir honrada ou agir com certa calma. Mas nessa versão da Pina, ela quis mostrar este medo instintivo da morte.

C: E como ela lhe trouxe isso? Falou alguma coisa durante o ensaio?

R: Depois, depois. Primeiro você aprende os movimentos. Ela não precisa falar muito, porque a música lhe dá uma quantidade incrível e os movimentos que ela fez já falam por si. Quero dizer, ela lhe deixa um tempo ali, você descobrindo a coisa um pouco sozinha. Aí, durante os ensaios com ela, ela vai lhe falando.

C: Quando você já memorizou a maioria das seqüências?

R: Tudo, quando você já sabe tudo, e está agora entrando na parte de sentimento, quando a parte de movimento está um pouco clara.

C: Então você faz o movimento primeiro e o sentimento brota do movimento?

R: É claro, porque metade do sentimento vem do movimento. Ele lhe dá... lhe indica por onde você tem de ir.

Apêndice C

ENTREVISTA COM JULIE SHANAHAN

Wuppertal Dança-Teatro, dançarina
Nova York, novembro de 1994

C: A cena de Tanzabend II *onde você conta para a platéia sobre o beijo do seu pai — Como ela foi criada?*

J: Bausch me pediu para juntar as coisas. Eu tinha feito duas improvisações separadas antes: de maiô, com uma tampa de garrafa de água, com os beijos do meu pai, e com os beijos de outra pessoa. Depois ela me pediu para juntar a fala [da cena do pai] com os beijos na mesa [da cena de beijar outra pessoa]. Ela pediu uma improvisação e eu apenas fiz a composição, juntando as três. Na cena da peça, eu bebo da tampa da garrafa, derramo água na mesa e a beijo, enquanto falo de beijos. É uma memória muito importante. É a memória do meu primeiro beijo, e não é com a minha mãe. É com meu pai.

C: E o que acontece com sua memória pessoal ao fazer dela uma cena teatral, ao re-presentá-la no palco?

J: Muda completamente. As pessoas pensam em incesto por causa da outra cena [com o primo] que eu junto com essa, mas de fato são cenas separadas. Parece melancolia. [Durante o ensaio] eu não sabia se estava respondendo ao que Bausch havia perguntado. Eu não a fiz para o público. Eu a fiz como se conversasse comigo mesma, a meu respeito. É muito pessoal. O beijo do meu pai ainda permanece como uma memória, mas muda em cena. Eu beijei tantos homens entre aquela experiência e hoje, que de algum modo o beijo do meu pai torna-se diferente; torna-se o beijo de outros homens. Vem tudo junto na cena. Originalmente, é uma memória feliz, mas em cena torna-se melancólica. Eu sou uma pessoa sozinha falando de beijos de que gostei e de que não gostei, mas eles tornam-se um só, porque eu não encontrei o amor. Esta cena também é conectada com a que vem logo em seguida, na qual eu meço diferentes partes do meu corpo, de pé na mesa. É triste; buscando algum tipo de perfeição... Você termina sozinha mesmo que seja tão perfeita e bonita.

C: O que acontece com você ao apresentar esta peça durante uma temporada inteira, ou mesmo de ano para ano?

J: A primeira vez que eu fiz a cena na peça, eu não sabia como eu iria reagir. Eu fiquei agressiva com os espectadores. Eles provavelmente nem entenderam. Também porque, na mesma hora, Geraldo Si Loureiro está desenhando e cruzando corações no seu corpo, olhando para os espectadores. Eles podem pensar que o que eu faço está conectado de alguma maneira à cena dele. A cada noite, minha cena foi ficando mais e mais familiar para mim. Você pode então ir mais fundo nos sentimentos. A coisa principal a respeito do processo criativo da companhia, é que mesmo que se fale de memórias, você ainda é uma atriz e isto acontece em uma peça. Outras cenas podem acontecer ao mesmo tempo da minha história pessoal, sem ter nada que ver com a minha vida; também outros dançarinos podem eventualmente fazer esta cena sobre o beijo do meu pai. Uma coisa importante sobre toda a cena: seu tempo muito, muito devagar. Não pode ser muito devagar porque desconecta, mas também não pode ser mais rápido. O tempo segue continuamente; é muito sensível, muito frágil.

Apêndice D
CAFÉ MÜLLER: UM LUGAR DE DIFÍCIL ENCONTRO[1]

> Meus dias são um só clímax: vivo à beira. [...].
> A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas — escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio.
> CLARICE LISPECTOR[2]

A peça de Pina Bausch *Café Müller*, teve sua estréia em Bochum, Alemanha, em 1978. Os dançarinos incluíram Bausch (que havia dançado pela última vez em *Yvonne*, 1973/74), Hans Pop (cenógrafo eventualmente substituído pelo dançarino Jean Laurent Sasportes), Malou Airaudo, Dominique Mercy, Jan Minarik e Nazareth Panadero (eventualmente substituída por Finola Cronin). A cenografia e figurinos foram da autoria de Rolf Borzik.

O palco é quase totalmente preenchido por escuras e redondas mesas de bar e muitas cadeiras. Os dançarinos entram por três grandes portas de fibra de vidro transparente:[3] uma à esquerda baixa, outra à direita baixa, e outra mais larga à direita alta, atrás da qual se vê uma grande porta giratória do mesmo material. Há também uma abertura à esquerda alta, protegida por uma grande placa do mesmo material, formando um corredor da direita até a parede esquerda.

---

[1] Este subtítulo vem de Philippa Wehle. Pina Bausch's Tanztheater: A Place of Difficult Encounter. *Women and Performance — a Journal of Feminist Theory*, *1*(2):25-36 (Winter 1984).

[2] *Água Viva*. 13.ª ed. (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994), p. 16.

[3] As áreas do palco têm como referência o corpo do dançarino.

A música é usada sem cortes ou montagens, mas alternadas com momentos de silêncio. A escolha musical de Bausch, árias de Henry Purcell, produz uma atmosfera profundamente triste:

> As duas composições de Henry Purcell, árias femininas de *A Rainha Mágica* e *Dido e Enéias*, são canções tonais girando em torno da dor do amor e da separação, mágoa e desespero, são relativos em grande parte ao conteúdo da peça, os sentimentos de solidão e estranhamento, e a busca de ajuda pelos vários parceiros.[4]

Cada dançarino atua um mesmo papel durante toda a peça. Os personagens são marcados por suas roupas e qualidades de movimento, que são mantidas do início ao fim, com poucas exceções. As qualidades dos personagens diferenciam homens de mulheres, e "dançarinos" de "não-dançarinos". Assim, a peça explora as fronteiras entre a dança, o teatro, e a vida cotidiana, bem como os papéis sexuais nestes três universos. Os personagens podem ser divididos em quatro grupos: duas dançarinas, uma dançarina-atriz, dois dançarinos-atores, um dançarino.

Bausch e Airaudo representam duas dançarinas com camisolas brancas de seda até os pés (Bausch) ou na altura dos joelhos (Airaudo), e olhos fechados. Estes implicam a conexão dos dançarinos com seus sentimentos e sensações, além de vulnerabilidade. Bausch tem o cabelo amarrado para trás, ao passo que Airaudo tem os cabelos soltos, fluindo pelo espaço conforme dança. Seus movimentos incluem caminhar com os braços levemente alongados para frente; seqüências incluindo círculos dos braços e giros com leveza, fluxo livre, e tempo acelerado para desacelerado; balançar contra a parede; quedas terminando com o corpo ao chão; interações com outros dançarinos, entre outros movimentos.

Panadero representa a dançarina-atriz, de salto alto, um longo e grosso casaco preto que esconde seu corpo, e uma peruca ruiva e cacheada, impedindo a fluidez dos cabelos pelo espaço, tão típica em dança moderna (presente na "dançarina" de Airaudo). Diferente dos dançarinos, Panadero é muito consciente das cadeiras e mesas, e visualmente atenta aos acontecimentos no palco. Seus movimentos incluem uma caminhada muito nervosa, em pequenos pulos para cima e para baixo a cada passo, parando com freqüência enquanto gira a cabeça para observar o ambiente; ou pequenas seqüências de movimentos solos realizadas repetidamente atravessando o palco. Seus movimentos são em alcance próximo (kinesfera pequena), geralmente tirados do cotidiano, como caminhar, tocar os botões de sua blusa, e sutilmente inclinar a pelve ou a cabeça para o lado.

Minarik e Sasportes representam dois dançarinos-atores de terno preto. Diferente dos movimentos suaves e apaixonados de Bausch e Airaudo, os de Sasportes são essencialmente funcionais. Enquanto Airaudo move-se pelo espaço de olhos fechados, Sasportes atentamente a assiste e proteje, correndo e puxando cadeiras e mesas para fora de seu caminho. Em geral, Jan Minarik mantém a face neutra, realizando movimentos vagarosos com seriedade. Com tais qualidades, ele manipula e até mesmo carrega o corpo de Airaudo e o de Mercy, alterando a relação do casal.

Mercy representa o dançarino, de pés descalços, calça preta e camisa verde. Ele caminha vagarosa e seriamente, corre, e realiza movimentos tecnicamente exigentes em nível baixo (próximo ao solo), em apaixonados e repetitivos impulsos, deslocando-se por todo o palco.

Através da constante repetição e transformação de movimentos, a peça explora as dinâmicas entre homem e mulher, dança e teatro, indivíduo e sociedade. Como na figura do infinito (Lemniscate ou Banda de Moebius, Figura 1, Capítulo 1), um extremo é paradoxamente definido pelo outro extremo invertido, numa constante busca pelo encontro. A recíproca busca entre Airaudo e Mercy, o principal casal da peça, atinge seu objetivo apenas em breves instantes, em seqüências repetitivas. Enquanto estão separados, ambos realizam solos obsessivamente repetitivos, enquanto protegidos por Sasportes.

Em tal cenário e clara definição de papéis, os dançarinos tornam-se personagens teatrais. O cenário reflete dança como ausência, e como a própria impossibilidade da dança. Em vez de apresentar um palco com dançarinos se movendo ou começando a se mover, a peça apresenta um palco cheio da ausência de corpos —

---

[4] Norbert Servos & Gert Weigelt. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance* (Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984), p. 107.

mesas e cadeiras vazias, num espaço silencioso e pouco iluminado. É como se os eventos já tivessem acontecido. É nesse cenário que movimentos técnicos, cotidianos e funcionais interagem e enfatizam uns aos outros, buscando e explorando os meios da dança-teatro.

Seqüências diferentes são inicialmente realizadas por indivíduos isolados. Com o desenvolvimento da peça, eles repetem e transformam suas próprias seqüências, logo incorporando partes das seqüências de outros em suas próprias repetições. As seqüências em *Café Müller* funcionam como as "epidêmicas" frases de *Arien* (*Árias*, 1979) que se multiplicam e "contagiam" outros dançarinos (Capítulo 4). Entre estas seqüências "recém-sociais", os dançarinos continuam criando algo diferente e "pessoal" enquanto às vezes realizam solos totalmente "novos". Movimentos pessoais produzem os sociais, e vice-versa, num constante diálogo re-definindo indivíduo e sociedade.

Café Müller inclui todas as categorias de repetição discutidas nos capítulos anteriores — "obsessivas", "alteradas", "intermitentes", "longo alcance", e "reconstruções". Muitas vezes essas categorias se sobrepõem, formando uma complexa composição. Alguns temas de movimento acontecem durante toda a peça, em diferentes contextos, e são realizadas por diferentes personagens, como: balanços contra a parede; quedas no chão; caminhadas com os olhos fechados; corridas; apaixonados e impulsivos movimentos pelo espaço;[5] movimentos simples realizados seria e vagarosamente; lenta e cuidadosa aproximação física entre homem e mulher, seguida de abraço e beijo suaves.

A peça parece oscilar entre seqüências apaixonadas e aguda atenção ao espaço.[6] Essas duas tendências contrastantes não parecem opostas nem complementares; ambas instigam e permitem a repetitiva e mutável realização da outra. A distinção entre apaixonado e espacialmente consciente poderia implicar a separação entre interno e externo, entre indivíduos apenas ligados em suas próprias necessidades (por exemplo, Airaudo, com seus olhos fechados), contrastantes àqueles apenas conscientes dos outros (por exemplo, Sasportes, que tem como função proteger o tipo anterior). Porém, ambos os papéis parecem retratar o mesmo tipo de agonia, desespero e impossibilidade de resolução. Os movimentos apaixonados parecem brotar de uma força incontrolável, além da personalidade ou do domínio do dançarino. Os movimentos atentos vêm de um impulso imediato de ajudar e proteger o outro. Durante toda a obra, dançarinos alternam entre um ritmo sensível e vagaroso (leve e desacelerado) e as apaixonadas compulsões pelo palco. A peça retrata um constante conflito, desilusão e tentativa em meio às relações humanas.

A conexão das seqüências individuais com os eventos encenados acontece por meio de relacionamentos interpessoais e com objetos. Os dancarinos interagem uns com os outros em momentos de violência, toque delicado, sustentação ou manipulação do corpo alheio. Eles contactam objetos — paredes, cadeiras, mesas, chão e placa de fibra de vidro ao fundo do palco — em movimentos de violência, surpresa ou exaustão. Parecem estar impelidos ao relacionamento, quer seja com pessoas, quer seja com suas ausências, representadas pelos objetos.

Bausch e Panadero têm papéis de destaque nessa trama relacional. Elas são as únicas a dançar solos sem um protetor ou ajudante, e a mudar de papel de forma significante durante a obra. Panadero caminha nervosamente durante quase toda a apresentação. No entanto, em dois momentos distintos, encontra-se só no palco (Bausch está ao fundo, mas quase invisível). Nesses dois momentos, Panadero retira o casaco e dança suas pequenas e repetitivas seqüências atravessando o palco com seu vestido colorido. Bausch permanece ao fundo à direita por quase toda a peça, vindo para o centro do palco apenas algumas vezes. Fica sozinha em cena apenas no início da obra, atuando sempre como uma figura de fundo. Apesar de manter os olhos fechados, parece muito sensível aos eventos. Seus solos às vezes sobrepõem-se aos de Airaudo, ou repetem alguns dos movimentos desta última.

---

[5] O termo "apaixonado" deriva de "impulso apaixonado" usado em Análise de Movimento Laban. Esse impulso é uma combinação dos fatores fluxo, peso e tempo, nas qualidades "entregues" (fluxo livre, peso leve, tempo desacelerado) ou "condensadas" (fluxo controlado, peso forte, tempo acelerado). Durante *Café Müller*, as seqüências apaixonadas de Bausch tendem a ser "entregues" (livre, leve e desacelerado), ao passo que as de Mercy, "condensadas" apenas no tempo (livre, leve e acelerado), e as de Airaudo, principalmente "condensadas" no tempo e no peso (livre, forte, acelerada), apesar de todos apresentarem variações incluindo outras qualidades. Vide apêndice A.

[6] O "impulso apaixonado", ibid., tem como principal característica a *ausência* de atenção ao espaço. Em contraste a essa tendência, outros personagens de *Café Müller* enfatizam a atenção ao espaço.

Quase no final da peça, Bausch e Panadero trocam de papéis. Panadero coloca sua peruca e casaco em Bausch, cessa seus nervosos pulos, e retira-se, caminhando normalmente. Sozinha no centro do palco, Bausch permanece de olhos fechados, agora com seu novo figurino, tropeçando em cadeiras enquanto os outros dançam ao fundo, quase imperceptíveis em virtude da pouca luz. De figura de fundo, Bausch passa a ser o centro das atenções. A dança e a dança-teatro, representadas respectivamente por Bausch e Panadero, tornam-se uma exploradora solitária num ambiente escuro, silencioso e obstruído. A obra retrata a dança-teatro buscando sua própria linguagem na Lemniscate de contínuo movimento.

A composição da peça não segue uma seqüência linear de cenas, num arranjo reto (A-B-C-D) ou circular (A-B-C-A ou A-B-A-B). Em vez disso, as cenas são organizadas na forma tridimensional da Lemniscate. Enquanto decorre o tempo, as seqüências repetem e transformam outras inicialmente únicas, modificando suas qualidades, pondo-as num contexto diferente, fragmentando-as e recombinando-as. Em momentos inesperados, algumas seqüências únicas surgem nessa rede de repetições. A composição total pode ser assim estruturada:

A — A'B — C — AB'D — AB"C'D' — A"C" — D" — E — C''' —
F — G — B''' — C'''' — B'''' — B'''''C''''' — C''''''A'''.[7]

Cena A: Caminhada de Bausch

Muito pouca luz atravessa a grande porta à direita alta do palco, iluminando apenas uma esquina do café como se viesse da rua, tarde da noite. Um leve ruído chama a atenção para a porta que se abre à direita baixa do palco. Bausch entra com os olhos cerrados e fecha a porta, empurrando-a com suas costas. Caminha próxima à parede, rumo à direita alta. Segue quase que tropeçando, vagarosa, indo e vindo na direção da parede, encostando-se nela com o lado esquerdo de seu corpo. É como se não pudesse prever o que acontecerá ao dar o próximo passo, já que tem os olhos fechados. Uma vez ou outra, tropeça inesperadamente em alguma cadeira, continuando em seguida sua cuidadosa caminhada.

Chega à direita alta do palco e permanece em pé, com as costas contra a parede. Mantém os braços com rotação externa e um pouco alongados para frente, como se tentasse sentir os acontecimentos com a face interior deles. Enquanto Bausch caminhava, Panadero entrou pela porta giratória, caminhando nervosamente pelo centro em meio à mobília, reconhecendo-a, produzindo sons de ritmos variados ao pisar com seus sapatos de salto, e saiu.

Cena A'B:
Caminhada e Círculo dos Braços
Bausch e Airaudo

Caminhada, Autocarícia, Corrida de Airaudo

Malou Airaudo entra no silencioso palco pela mesma porta que Bausch, também de olhos fechados. Airaudo caminha de forma muito semelhante a Bausch, mas atravessa o centro do palco, tropeçando em mais cadeiras. As duas dançarinas em figurinos brancos e delicados parecem íntimas presenças em contraste com o frio e impessoal cenário.

Chegando à esquerda do palco, Airaudo inicia uma seqüência muito delicada de autocarícia, cuidadosa e vagarosamente sentindo diferentes áreas de seu torso e coxas. Após alguns gestos, ouve-se um solo de violoncelo, logo acompanhado de um triste canto com voz feminina. Após completar sua seqüência, ela "corre", relaxando seu peso e desacelerando ao final de cada passo e segurando os braços na mesma posição dos de Bausch.

Balanço contra a Parede e Queda de Bausch e Airaudo

Assim que Airaudo começa a correr, Jean Laurent Sasportes entra em cena e retira as cadeiras do caminho da dançarina, em vigorosos movimentos. Airaudo aproxima-se da parede à direita e nela pousa vagarosamente a frente de seu tórax. Mantendo sua base nos dois pés, balança distanciando-se e voltando à parede em rápidos impulsos a partir do tórax, seguidos de longas desacelerações. Bausch e Airaudo viram as costas para a parede e, em diferentes momentos, vão e vêm com a ajuda de seus cotovelos. Neste ambiente solitário, o balanço parece conceder algum contato físico.

---

[7] As letras maiúsculas representam distintas seqüências de movimento. As mesmas letras com uma marca representam uma modificação da original. Duas ou três letras juntas representam uma cena composta da sobreposição daquelas seqüências. Essa sobreposição pode ocorrer por meio da realização simultânea de diferentes frases por diferentes dançarinos, ou por meio da fragmentação e combinação de diferentes seqüências em uma.

Sasportes assiste a Airaudo atentamente. Ela cai sentando-se lentamente, mantendo as costas contra a parede, como se desmaiasse (peso passivo e tempo desacelerado para acelerado). De repente, cai sobre seu lado direito, alongado junto à parede; as pernas levemente separadas, a esquerda mais alta, apoiada na parede. Assim que Airado parece cair para sua direita, Sasportes corre para remover a cadeira em seu caminho. Ao fundo, na mesma parede, Bausch repete o desmaio e a queda de Airaudo.

Corrida e Círculo dos Braços de Airaudo

Com os olhos ainda fechados, Airaudo levanta-se e corre pelo palco, enquanto Sasportes a ultrapassa desesperado, jogando cadeiras e mesas para longe de seu caminho, em abruptos e dispersos movimentos. Airaudo pára do lado esquerdo do palco e realiza uma seqüência com rotações, movimentos circulares, leveza, fluxo livre e aceleração para desaceleração (impulso apaixonado "entregue"). Um movimento leva naturalmente ao próximo, num *continuum* entre momentos de diferentes velocidades. Essa seqüência parece demonstrar um incontrolável impulso (fluxo livre) da dançarina para relacionar-se tridimensionalmente com o espaço, sem que possa sair desta "corrente" de movimento circular na Lemniscate.[8] Nessa forma, a seqüência é repetida e transformada durante toda a peça, inicialmente por Airaudo, depois por Bausch, e mais tarde num dueto de Airaudo e Mercy. A cena constitui um formato "alterado" de repetição, sendo constantemente mudada, confundindo e desfazendo expectativas do público e instigando novas associações.

Airaudo corre então para o lado direito do palco e dança uma seqüência com muitas das qualidades e partes da seqüência do Círculo do Braço, somada a um pequeno fragmento da de Autocarícia, que gera outro novo gesto próximo à sua cabeça. A repetição da seqüência do Círculo em outro momento e lugar traz a repetição e inovação de outra seqüência anterior. E mesmo esses novos elementos logo serão incluídos na cadeia repetitiva. Ela repete parte dessa nova seqüência, que inclui movimentos repetidos e novos, vira para sua esquerda, e recomeça a corrida. Sasportes continua a protegê-la, produzindo intensos e dispersos ruídos em contraste com a suave e lenta música.

De volta ao lado esquerdo do palco, ela novamente repete partes das seqüências anteriores, mas adicionando outros novos movimentos. Estes não parecem artificialmente encaixados em meio às seqüências antigas, mas brotam natural e incontrolavelmente das repetições destas, numa composição de repetição e transformação na Lemniscate.

Dueto de Bausch e Airaudo: Círculo dos Braços, Caminhada, Queda, Balanço contra a Parede

Neste momento, Bausch também realiza repetições "alteradas", variando a seqüência dos braços enquanto mantém as mesmas qualidades dinâmicas de Airaudo (Figura 15). Às vezes, por poucos segundos, elas dançam em uníssono, mesmo sem se ver; outras vezes uma está um pouco "atrasada", ou dançam suas novas combinações, distintas uma da outra. Apesar de seus movimentos serem em geral os mesmos, as combinações e seqüenciamentos são distintos, construindo uma complexa composição de similaridades e diferenças. Esse efeito é confirmado pelos figurinos, também similares, mas sutilmente distintos. Repetição e transformacão, um efeito inicialmente individual, agora permeia e determina relações interpessoais.

Depois das muitas corridas ("obsessivas") de Airaudo, ela e Bausch encontram-se na mesma posição, à direita alta do palco. Ambas mantêm os olhos fechados, os braços com rotação externa e levemente alongados para frente. Bausch logo recomeça sua caminhada, enquanto Airaudo dança parte da Autocarícia, caindo para

---

[8] "As bandas Lemniscate [...] não têm as superfícies interna e externa claramente distinguíveis. Elas são círculos de bandas torcidas. Quando observamos pessoas movendo-as, freqüentemente parece que têm o desejo de se abrigar em um plano curvo ou em uma banda arcada, ou golpeá-lo". Rudolf Laban. *The Language of Movement: a Guidebook to Choreutics* (Boston: Plays, 1974), p. 98.

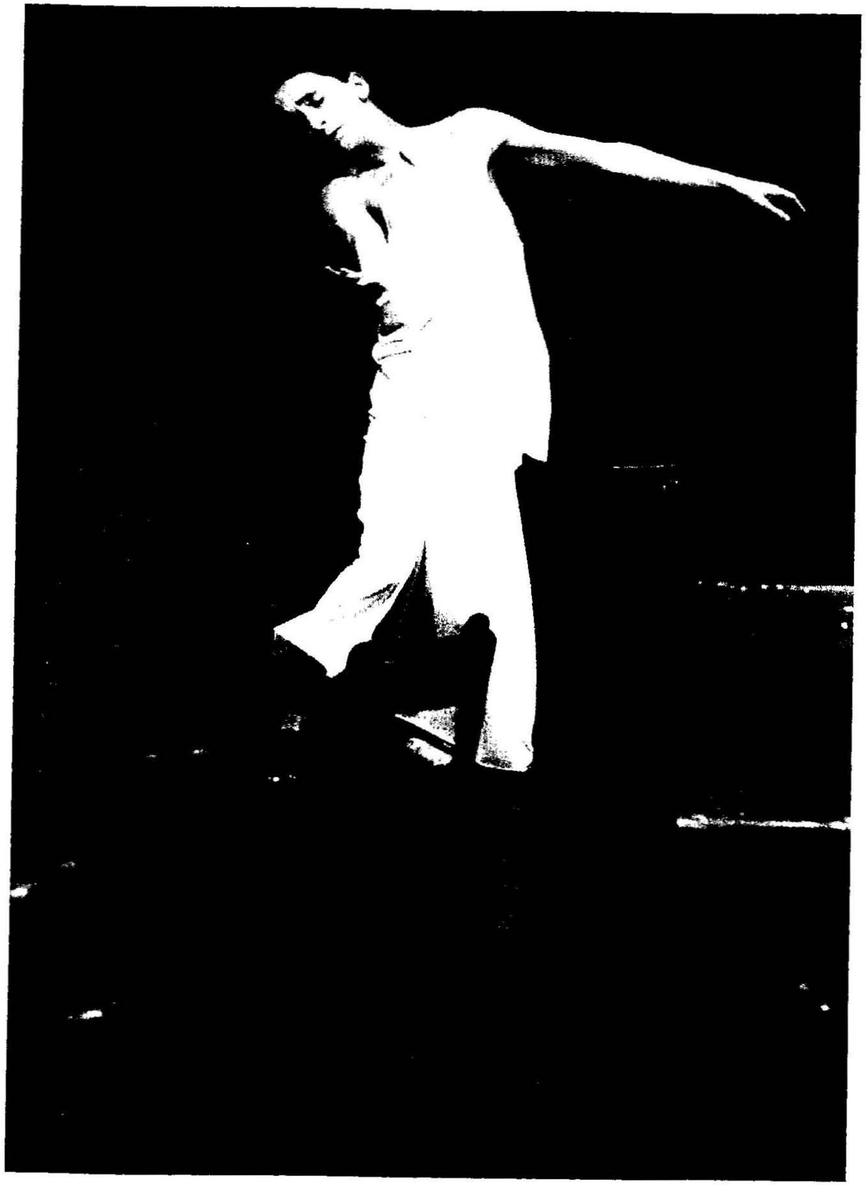


Figura 15. Pina Bausch em *Café Müller.*
© Foto de Alberto Roveri.

sua direita logo em seguida, como fez previamente próxima à parede direita. Dessa vez, ela repete e altera a queda inicial várias vezes, com muito fluxo livre, peso forte, tempo acelerado para desacelerado, e alternando lados. Quanto mais Airaudo repete esta variação, mais esta se torna "obsessiva", sem modificações. Ela cai continuamente para a esquerda, e para a direita, enquanto Sasportes atentamente a assiste e tira os objetos de seu caminho. Logo Bausch também realiza as quedas como Airaudo, mas caindo sempre na direção inversa a ela. As duas parecem imagens refletidas uma da outra.

Mas esse "encontro invertido" logo desaparece. Em dado momento, Bausch permanece no chão após cair, enquanto Airaudo continua suas quedas, levanta e reinicia uma seqüência em fluxo livre como antes. No entanto, as repetidas quedas parecem ter intensificado suas qualidades dinâmicas ("condensadas"). Sua leveza é alternada por momentos de peso forte que a leva pelo espaço em alta velocidade e fluxo livre. Os movimentos das seqüências anteriores tornam-se um intenso fluxo de giros e braços cortando o espaço. Seus incontroláveis impulsos na Lemniscate passam a refletir seu desespero em tal inescapável e dominadora condição. O aumento na intensidade de seus gestos exige mais cuidado e atenção de Sasportes. A aguda atenção deste ("estado acordado") complementa os "cegos" impulsos de Airaudo.

Em dado momento, Airaudo corre novamente até a parede à direita e repete a seqüência que aí havia dançado. Bausch dança uma frase leve e desacelerada, e caminha até a mesma parede, com os braços alongados e olhos fechados. Mais uma vez, as duas realizam a seqüência de encostar-se na parede, balançar, virar, desmaiar, e cair para a direita, nos mesmos lugares de antes. Bausch realiza os movimentos um pouco depois de Airaudo. Depois de sua queda para direita, Airaudo incorpora as quedas para lados alternados nesta seqüência anterior. Ela modifica uma frase original adicionando um movimento já previamente repetitivo.

Na cadeia significante, movimentos são simultaneamente repetição e mudança. Repetições obsessivas e alteradas aumentam a intensidade dos movimentos, transformando sua forma e desafiando significados a eles impostos. Inicialmente, a seqüência de Airaudo poderia remeter ao prazer de dançar, ou à necessidade de interagir com o espaço. Gradualmente, suas sutis mudanças incitam outras associações. Levada a um extremo de repetições, a seqüência eventualmente reflete sua própria constituição lingüística, retratando o desespero da dançarina em uma cadeia significante. O significado de tais movimentos passa a ser sua própria natureza repetitivo-transformadora na Ordem Simbólica.

Cena C:
Abraço e Interferência Externa;
Airaudo, Mercy, Minarik

Assim que Bausch cai para sua direita, Airaudo caminha como fez ao entrar no palco pela primeia vez (cena B). Dessa vez, chegando do lado esquerdo, em vez de tropeçar em cadeiras vazias, seu corpo gradualmente aproxima-se de Dominique Mercy, parado de pé em sua direção. Eles se abraçam com carinho e desaceleração. Sasportes retira-se de cena enquanto Jan Minarik entra. Minarik lentamente muda os braços do casal, que se mantém passivo à sua manipulação. Suas ações são diretas e firmes, num ritmo exato, como fragmentados pedaços de movimentos (sem variação de fluxo). Suas ações gradualmente desfazem o abraço do casal, junta as faces como num beijo sem a participação ativa dos dois, carrega Airaudo e a coloca nos braços de Mercy. A música acaba e a cena continua em silêncio.

Assim que Minarik vira de costas para o casal e começa a distanciar-se, Airaudo cai dos braços do parceiro, provocando abrupto e intenso ruído no silencioso palco. Num súbito impulso, Airaudo levanta-se e abraça Mercy firmemente, sendo correspondida. Quando Minarik escuta a queda de Airaudo, retorna até o casal e repete sua seqüência alterando a relação daquele, mas um pouco mais rápido. Ele distancia-se, Airaudo cai, abraça Mercy, e Minarik retorna. O trio continua em repetições cada vez mais rápidas, por mais oito vezes. Então Minarik sai de cena e o casal continua repetindo os movimentos em alta velocidade e intensidade como se ele ainda estivesse presente.

Inicialmente, o encontro de Airaudo com Mercy é uma nova experiência entre seus tropeços em cadeiras vazias. A manipulação de Minarik funciona como uma repetitiva e fragmentária coerção social sobre a experiência do casal. Desde o início da cena, tal força de coerção externa nasce paralela à experiência, e desenvolve-se a partir da insistência nesta — o abraço de Airaudo. Eventualmente, até mesmo este torna-se repetitivo, perdido entre desencontros provocados. Minarik parecia querer desfazer o apaixonado impulso do casal (rico em variações de fluxo), regimentando-o em repetições mecânicas (sem variação de fluxo). Porém, acaba por provocar uma intensificação das qualidades apaixonadas do abraço, como que numa reação à intervenção externa. De fato, Airaudo transforma sua experiência inicial em "coerção apaixonada": agressão física e dor pelo constante desencontro. Airaudo e Minarik influenciam as repetições um do outro, criando variações também repetitivas, das quais outras experiências surgirão.

Depois de realizar a seqüência imposta por Minarik durante algum tempo, com muita velocidade, Airaudo e Mercy abraçam-se por algum tempo. As recorrentes alterações e desencontros mudam a experiência inicial de encontro, fortificando-a em vez de destruí-la. Reiniciam então a seqüência imposta, porém separam-se antes de completá-la. Separação é agora a nova experiência, emergindo da seqüência de coerção.

Airaudo caminha então para a esquerda alta, tropeçando em cadeiras vazias enquanto Mercy permanece parado no mesmo local. Airaudo retira sua camisola, senta-se numa cadeira, e espalha seu cabelo sobre a mesa, repousando aí a parte superior de seu corpo.

Cena AB'D:
Caminhada, Círculo dos Braços e Seqüências Apaixonadas
Mercy e Bausch

Após algumas cenas, Airaudo ainda está sentada ao fundo do palco, e então é a vez de Mercy dançar com fluxo livre ao mesmo tempo que Bausch. Parado no centro, Mercy cai de repente, curvando o corpo numa forma convexa iniciada por sua pelve. Acompanhado por uma delicada música, Mercy move todo o seu corpo com repentinas e fortes iniciações pélvicas próximo ao chão ou mesmo deitado, alternadas por momentos lentos de breve pausa e descanso. Ele termina sentado no chão ao centro, com pernas e braços alongados e abertos, estes últimos em direção à frente acima (plano sagital), como se tentasse alcançar longe em frente e acima de si mesmo. Ao mesmo tempo, Bausch está em pé com seus braços esticados, porém em direção à frente abaixo (plano sagital).

Enquanto caminha de olhos fechados, Bausch reinicia a seqüência do Círculo dos Braços (cena B). Dessa vez, aumenta suas qualidades "entregues", com movimentos mais leves, mais desacelerados (apenas algumas sutis acelerações), e variando entre fluxo livre e contido. Sua delicada dança é reforçada pelo canto da música e contrastante com os compulsivos movimentos de Mercy pelo palco e com o barulhento dispersar de cadeiras realizado por Sasportes para protegê-lo. Sasportes é um observador dos dançarinos tanto quanto a própria platéia. Porém, incluído em cena, ele torna a dança possível, expandindo o espaço tanto quanto a variedade de vocabulário de movimento na dança.

A cena associa movimentos funcionais e seus ruídos (Sasportes) a movimentos e música abstratos e técnicos (Bausch), um intensificando o outro pelo contraste. Como na repetição e transformação, movimento abstrato e funcional relacionam-se na Lemniscate, simultanea e reciprocamente opondo-se e reafirmando-se.

Cena AB"C'D':
Quatro Cenas Repetitivas
Todos os Dançarinos

Então, uma cena traz todos os dançarinos ao palco, entrelaçando blocos de repetições já apresentados ou não ("longo alcance"), em inesperadas combinações do repetitivo. Bausch, sempre de olhos fechados, caminha um pouco, repete sua seqüência de Círculo dos Braços com leveza e desaceleração, e caminha com os braços estendidos à frente. Airaudo veste a camisola e fica de pé ao lado de Minarik. Ele a carrega e a roda até uma posição horizontal (como se a deitasse no ar), com muito fluxo livre, peso leve, e aceleração, e a traz de volta com as mesmas qualidades, porém desacelerando (cena C'). Realiza esse ato três vezes. Em seguida, Mercy corre e continuamente atira-se no espaço com aquelas mesmas três qualidades. Enquanto isso, Sasportes vigorosamente abre as respectivas áreas do palco, e Panadero segue Mercy em nervosos e pequenos passos, como que preocupada com o dançarino.

Após alguns de seus movimentos, Mercy pára ao centro, com a cabeça inclinada olhando para baixo, observado por Sasportes e Panadero. Num inesperado momento, Mercy reinicia um fragmento de sua seqüência apaixonada (cena D), que se desenvolve em outros movimentos, entre eles a curvatura do corpo numa forma convexa para seu lado esquerdo. Vira então para sua direita e corre para o fundo à esquerda do palco, onde carregara Airaudo. Ele parece estar desesperadamente tentando fugir de algo, ou buscar algo de que necessita (porém há somente espaço vazio).

À direita baixa do palco, Bausch repete o Círculo dos Braços, agora incluindo gestos com as mãos da cena B. Alonga os braços para frente abaixo como antes, e subitamente cai para a esquerda, para a direita, etc. (cena B). Ao mesmo tempo, Minarik levanta o corpo de Mercy, alongado na horizontal como este havia feito com Airaudo há pouco. Mercy cai como na queda de Airaudo próxima à parede (cena B), e curva-se em uma forma convexa (cena D), agora de bruços, sua cabeça e pés elevados, e deixa-se cair no chão. Bausch está também no chão após sua última queda, e por um instante os dois têm uma atuação similar. Em vez de realizarem movimentos abstratos de dança em uníssono, Bausch e Mercy dividem o mesmo momento de exaustão, entre repetições e mudanças. Exaustão e pausa fazem parte da dança tanto quanto movimentos técnicos.

Logo Bausch levanta-se e cuidadosamente caminha de volta à parede à direita com seus braços esticados à frente abaixo. Por algum tempo, Mercy move-se muito lenta e seriamente, enquanto Panadero caminha nas proximidades. Mercy vira-se, saindo da posição de bruços e sentando com as pernas esticadas, e deita-se olhando para cima (cena D). Em movimentos leves, rápidos e controlados para livres, transfere seu peso pelo chão, com algumas pausas, quando se senta com o peso do lado direito da pelve, braço e coxa, parecendo flutuar no tempo e no espaço. Próximo à parede à direita, ele pára, sentado com ambas as pernas esticadas e abertas como antes, a cabeça para frente abaixo (plano sagital), como quando estava de pé no início dessa cena.

Cena A"C":
Caminhada de Bausch,
Re-encontro de Airaudo e Mercy

Bausch caminha para a direita alta do palco como antes, mas em vez de tropeçar em cadeiras (cena A), cuidadosamente entra numa das quatro seções da porta giratória. Pouco a pouco, o movimento circular da porta, inicialmente produzido pelas leves batidas do corpo de Bausch ao tentar caminhar, começa a determinar seus movimentos. A porta gira gradualmente em maior velocidade, provocando a oscilação de Bausch para frente e para trás, batendo contra os dois limites da seção da porta onde se encontra. Ela parece presa num poderoso padrão repetitivo externo a si mesma.

Simultaneamente, Mercy e Airaudo têm outro encontro durante a re-presentação da cena de separação imposta por Minarik (cena C). Mercy aproxima-se lentamente de Airaudo ao fundo à esquerda, e abraçam-se como da primeira vez na cena C, ainda mais vagarosos e delicados. Mantendo seu constante e vagaroso ritmo, repetem a seqüência imposta por Minarik, que parece provocar experiência mesmo durante movimentos previamente fragmentados. Até a queda de Airaudo dos braços de Mercy é lenta e sem ruído, diferente da cena C. Airaudo retorna à sua cadeira.

A sobreposição dessa cena com a de Bausch na porta giratória confunde o público, remetendo-nos ao aspecto coercivo da cena inicial do casal enquanto sua repetição parece tão espontânea e experencial.

Cena D":
Seqüência Apaixonada e Corrida
Mercy

Mercy repete alguns de seus movimentos apaixonados prévios, mas em ordem e combinação distintas, mantendo suas qualidades (fluxo livre, peso leve, tempo acelerado) com intervalos de descanso (forma fluida, peso passivo). Corre muitas vezes entre a esquerda e a direita do palco, enquanto Sasportes empurra cadeiras para fora de seu caminho e Panadero corre com pequenos passos atrás de Mercy. A esta altura, as cadeiras e mesas estão empilhadas em algumas áreas do palco, ao redor de grandes espaços vazios.

Mercy repete e altera seu ciclo de corrida, seqüência apaixonada, corrida, tocando a parede, corrida, e assim por diante, gradualmente vindo mais e mais para a frente do palco. Quanto mais repete os movimentos, mais tornam-se fluidos (fluxo livre), conectados uns aos outros e menos exatos. Como nas repetições de Airaudo ao final da cena B, os movimentos de Mercy tornam-se um constante fluxo de busca, desespero e transformação por meio da repetição. Aos poucos, executa sua seqüência mais e mais próximo à parede esquerda, percorrendo cada vez menores distâncias.

Suas "alteradas" repetições gradualmente levaram à impossibilidade de movimento. Em vista da presença da parede, ele não pode mais curvar-se para a esquerda como antes, e seu impulso para

uma forma convexa joga-o repetidas vezes contra a parede, como se tentasse atravessar uma resistência. Mercy é forçado a conter seus impulsos livres que o levaram a repetir e transformar sua seqüência. Porém, continua tal processo, agora reconstruindo movimentos de outros dançarinos, como os de Bausch e Airaudo contra a parede direita (cena B).

Cena E:
Solo de Movimento Cotidiano
Panadero

Mercy permanece deitado na esquerda baixa do palco, Bausch senta-se contra a parede à direita alta e Airaudo sai de cena pela abertura à esquerda alta. Inicia-se uma música suave, enquanto Nazareth Panadero torna-se o centro da ação cênica. Ela retira cuidadosamente seus sapatos sociais e pesado casaco, mostrando seu leve e quase justo vestido azul-claro na altura dos joelhos, e dança uma pequena seqüência repetidas vezes indo da esquerda para a direita do palco.

Seus movimentos são diferentes dos de Bausch, Airaudo e Mercy. O vocabulário de movimento de Panadero é simples, retirado do dia-a-dia, como dar um passo, virar um pouco a pelve para a direita, virar um pouco a cabeça para a esquerda, e uma pequena meia virada, todos realizados num pequeno espaço ao redor do corpo (kinesfera pequena). São gestos do cotidiano, fragmentados e recolocados dentro de outra combinação, que é repetida sem mudança de qualidades. Como dito por Norbert Servos & Gert Weigelt:

> A mulher de cabelos vermelhos [...] é a mulher da dança-teatro, que questiona, que busca, a única pessoa a notar o frenético trabalho do cenógrafo [Hans Pop, substituído pelo dançarino Sasportes]. Ela trilha os caminhos que ele abre e aceita as possibilidades espaciais que ele oferece, mas também busca seu próprio caminho e faz seu próprio uso das propriedades do palco. Com seu vocabulário de movimento retirado da vida cotidiana — tão diferente do dos dançarinos — e seu traje — vestido, casaco, salto alto, peruca vermelha, incorpora o mais socialmente concreto, e assim o mais inibido e provocativo teatro do movi-

---

[9] Norbert Servos & Gert Weigelt. Ibid., p. 108.

mento. Ela se mostra mais consciente e interessada em seus arredores que os dançarinos.[9]

Enquanto a dança de Bausch, Airaudo e Mercy vem de um impulso interno para mover-se pelo espaço, a dança-teatro de Panadero vem de um estímulo externo; ela move-se ao redor dos objetos, como se constantemente remetendo-se a eles. Panadero inova o gestual da peça de forma tímida, dançando seu solo apenas quando não há outras ações no palco, e quando tem certeza de que ninguém a observa, podendo então tirar seu obstrutivo traje. Diferente dos dançarinos, suas repetições são mais bem marcadas, controladas, sem intensificação de nenhuma qualidade em seu decorrer.

Em *Café Müller*, diferentes vocabulários de movimento — técnico, funcional, e cotidiano — são repetidos e contrapostos, e assim incluídos na natureza Simbólica da dança, expandindo sua abrangência.

Cena C''': Caminhada, Re-encontro, Interferência Externa, Queda; Airaudo, Mercy, and Minarik

Depois que Panadero deixa o palco, Airaudo entra pela porta à direita baixa, como fez da primeira vez (cena B), caminhando da direita para a esquerda do palco com os olhos fechados e os braços esticados para frente, às vezes tropeçando numa cadeira ou mesa. Essa "intermitente" repetição é novamente modificada em virtude do novo contexto. Do lado direito do palco, ela mais uma vez colide com Mercy (cena C), que agora está de joelhos (Figura 16).

Mercy repete com ela o que Minarik fez a ele em outro momento: segura firmemente seus calcanhares e a levanta do chão. Minarik entra em cena exatamente como na cena C, caminhando para o casal em tempo constante e lento. Dessa vez, interfere na relação do casal por meio de outro gesto. Minarik carrega Airaudo que parece flutuar caminhando acima de Mercy, que se enrola e se desenrola no chão conforme Airaudo vai e vem acima de seu corpo (sem nele encostar, com muita leveza) (Figura 17). Minarik coloca Airaudo de pé e retira-se.

Mercy, inicialmente sobre seus joelhos, levanta-se de repente e o casal se abraça como antes, repetindo a cena da separação provocada por Minarik (cena C), com muita aceleração e fluxo livre. Dessa

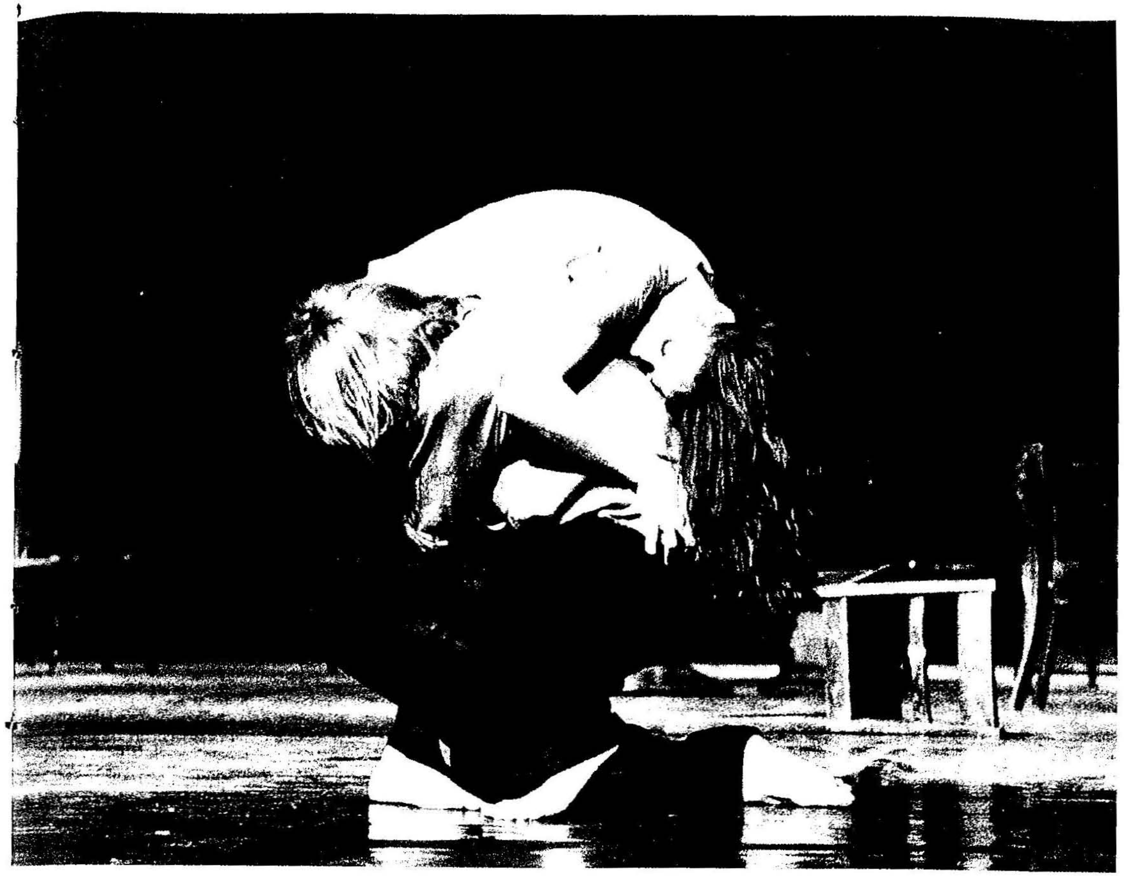


Figura 16. Malou Airaudo e Dominique Mercy em *Café Müller*.
Foto de Gert Weigelt.

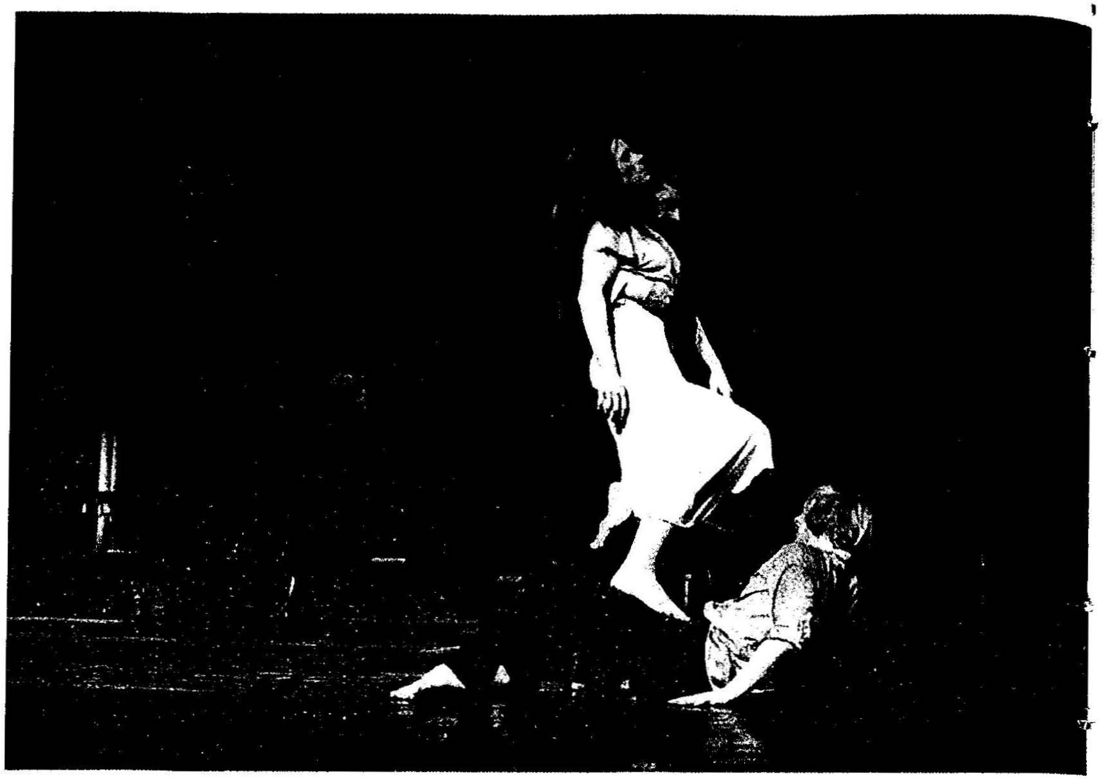


Figura 17. Malou Airaudo, Jan Minarik, Dominique Mercy, em *Café Müller*. Foto de Gert Weigelt.

vez, em vez de se abraçarem de pé, Airaudo curva-se sobre o corpo de Mercy. Eles permanecem assim por algum tempo, e caem juntos para o fundo do palco. Incorporaram a queda para o lado (cena A') nessa repetição. Permanecem no chão com as pernas parcialmente entrelaçadas por segundos. Então Airaudo levanta-se e continua a caminhada tropeçando em objetos. Mercy corre para fora do palco, seguido de Minarik, como se aquele fosse recomeçar seus movimentos apaixonados, agora na coxia. À direita do palco, Airaudo senta-se de lado numa cadeira, deita-se nela, e move as pernas lenta e levemente, como na caminhada no ar sobre o corpo de Mercy, como acabara de fazer, agora sem ser carregada por Minarik.

Cena F:
Repetidos Encontros (Beijo) e Buscas (Corrida)
Mercy e Panadero

Mercy vem correndo da esquerda para a direita do palco, onde pára e caminha lentamente por algum tempo. Pouco a pouco, aproxima-se da porta à esquerda do palco. Panadero entra correndo com seus pequenos passos da direita para a esquerda do palco, e pára na frente de Mercy. Eles se beijam exatamente como ele havia feito com Airaudo próximo a uma mesa ao fundo à esquerda do palco (cena C") — suave e vagarosamente, com leve e romântica música de fundo. Mercy caminha então para aquela mesma mesa e senta-se numa cadeira. A música cessa e a cena continua em silêncio. A romântica música é substituída pelas batidas do salto de Panadero, em seus nervosos passos em direção a Mercy. Ela senta-se numa cadeira ao redor da mesma mesa, ambos levantam-se e beijam-se como antes. Mercy caminha para a direita alta do palco, sendo seguido por Panadero; eles se beijam com as mesmas qualidades, mas com suas faces levemente viradas para o lado.

Então Mercy, seguido por Panadero, corre para a direita baixa do palco. Quando ela quase o alcança, ele corre novamente, voltando ao lado esquerdo do palco. Ele corre para os quatro lugares onde se beijaram, pára brevemente em cada um como antes, mas agora sem Panadero. Ela o segue, correndo e parando em cada local de encontro passado, logo depois que Mercy os deixa. Inicialmente, a "obsessiva" repetição do casal provocou reencontros em diferentes locais do palco. Eventualmente, trouxe desencontros pela sutil alteração de ritmo. Em um repetitivo bloco de movimentos no tempo e no espaço, o casal perpetua sua relação de solidão e busca.

Cena G:
Reconstrução de Bausch

Por muitas cenas, Bausch permanece "parada", com os olhos fechados, encostada na parede à direita do palco. Ela é ao mesmo tempo imperceptível e poderosa em sua "imobilidade". Sua atuação parece marginal aos eventos centrais, mas também é como se ela os sonhasse. Como descrito por Delahaye,

> Os pais [de Bausch] tinham um restaurante. Quando criança, gostava de esconder-se embaixo das mesas para ser esquecida pelos pais e ficar acordada algumas horas a mais. Fregueses, que trabalhavam no teatro da cidade, notaram seu jeito especial, sua leveza. Eles a levaram para o balé infantil, e ela estudou até os quinze anos de idade.[10]

Essa descrição incitou minha associação da vida da coreógrafa com sua atuação em *Café Müller*, como se ela estivesse reconstruindo aquelas experiências, hoje como dançarina adulta. Em vez de um restaurante cheio de pessoas, ela reconstrói o espaço como se o visitasse hoje, depois que os eventos já aconteceram. Os olhos fechados e seu figurino reforçam a intimidade de sua atuação. Os eventos da peça, como as reconstruções da memória de Bausch, retratam não a perda da experiência passada, mas sua constante transformação.

Cena B''':
Círculo dos Braços em Dupla
Airaudo e Mercy

No silencioso palco, Mercy aproxima-se das costas de Airaudo, à esquerda alta. Um de cada vez, muito lentamente, Mercy e Airaudo dançam um fragmento da seqüência do Círculo dos Braços, realizada individualmente pela dançarina na cena B. Desta vez, Airaudo inclui seu (passivo) parceiro em sua seqüência. Os círculos dos braços e giros passam a ser abraço e carregamento de Mercy, levando-o e trazendo-o no giro para a direita. Airaudo e Mercy alternam papéis ativos e passivos repetindo a seqüência — abraçando e carregando um ao outro — enquanto se locomovem da esquerda alta para a direita baixa.

Chegando à parede na direita baixa, como nas apaixonadas seqüências de Mercy (cena D''), o casal encontra uma resistência física à realização dos movimentos. Cada vez que um carrega o outro, virando para a direita, o corpo do outro colide contra a parede. Pouco a pouco, a velocidade dos movimentos aumenta, e as colisões contra a parede tornam-se mais e mais ruidosas, abrupta e insistentemente quebrando o prévio silêncio. A partir de certo ponto, um apenas segura o corpo do outro e joga contra a parede, em intensos momentos de peso forte, fluxo livre e tempo acelerado.

Cena C'''':
Re-Encontro e Interferência Externa
Mercy e Airaudo

Então Mercy e Airaudo correm para a direita alta do palco, abraçam-se e repetem a seqüência de separação provocada por Minarik (cena C). Dessa vez, Mercy tenta impedir a queda de Airaudo no chão. Em vão, ele rearranja a dançarina sobre seus braços, mas o peso totalmente passivo desta provoca sua queda. A diferença é que Airaudo demora mais tempo para cair do que na cena inicial, por causa da resistência de Mercy. Este corre para a esquerda baixa do palco, onde, de joelhos, abraça Minarik como fez com Airaudo na cena C'. Corre então para a coxia, sendo seguido por Minarik, como se fosse continuar suas seqüências apaixonadas, como fez na cena C''. Como os encontros do casal (Círculo dos Braços de Mercy com Airaudo, cuidadosa e lentamente) dissolvem-se em desencontros (fuga e agressão), eles são compelidos a reconstruir outros prévios encontros (abraços) e desencontros (interferência de Minarik), mesmo além de sua relação a dois. Dessa vez, Mercy de joelhos abraça Minarik, o agente da separação do casal.

Cena B'''':
Círculo dos Braços
Casal e Bausch

Airaudo e Mercy recomeçam seus giros reciprocamente agressivos, dessa vez jogando o corpo do outro contra a fibra de vidro à esquerda alta do palco. O material, mais ressoante que a parede, provoca ainda mais ruído durante cada batida. Ao mesmo tempo, Bausch dança uma modificada versão do Círculo dos Braços, anteriormente feita por Airaudo. Nesta repetição de "longo alcance", ambos, o casal e Bausch, dançam prévias seqüências do Círculo dos Braços modificadas por sua repetição. No entanto, a variação de Bausch intensifica qualidades opostas às repetições do casal. Enquanto este usa peso forte, tempo acelerado e fluxo livre, Bausch dança com extrema delicadeza (peso leve), tempo desacelerado e fluxo controlado para livre. O contraste dessa simultaneidade de opostos intensifica suas qualidades. Assim como na multiplicidade de vocabulários (técnico, funcional, cotidiano), a dança-teatro inclui tendências distintas e até opostas, numa composição de contrastes.

---

[10] Guy Delahaye. *Pina Bausch* (Colônia: Bärenreiter, 1989). Trad. Rainer L. Brueckheimer.

Cena B′′′′′ C′′′′′:
Círculo dos Braços de Bausch, Re-encontro e Queda do Casal

Bausch continua repetindo e alterando a seqüência de Círculo dos Braços. Mercy corre para o lado esquerdo do palco, para onde caminha Airaudo de olhos fechados. O casal se abraça como em seu primeiro encontro (cena C), e não dança a seqüência imposta por Minarik. Dessa vez, caem para o fundo do palco com as pernas entrelaçadas, como na cena C′′′. Bausch continua repetindo e alterando o Círculo dos Braços enquanto o casal repete seu abraço e queda em diferentes áreas do palco (Figura 18).

Na cena anterior (B′′′′), a dança de Bausch contrastava com a do casal. Agora, sua sensível atuação é atravessada pelas corridas e caminhadas dos dois dançarinos em meio a seus encontros. A repetitiva atuação de Bausch conecta ambos os níveis da relação do casal — agressão e paixão, com uma contrastante e subjacente delicadeza.

Cena C′′′′′′A′′′:
Interferência Externa
Todos os dançarinos

Na área entre as duas portas na direita alta do palco (uma dupla e a outra giratória mais ao fundo), Airaudo, Mercy e Minarik re-

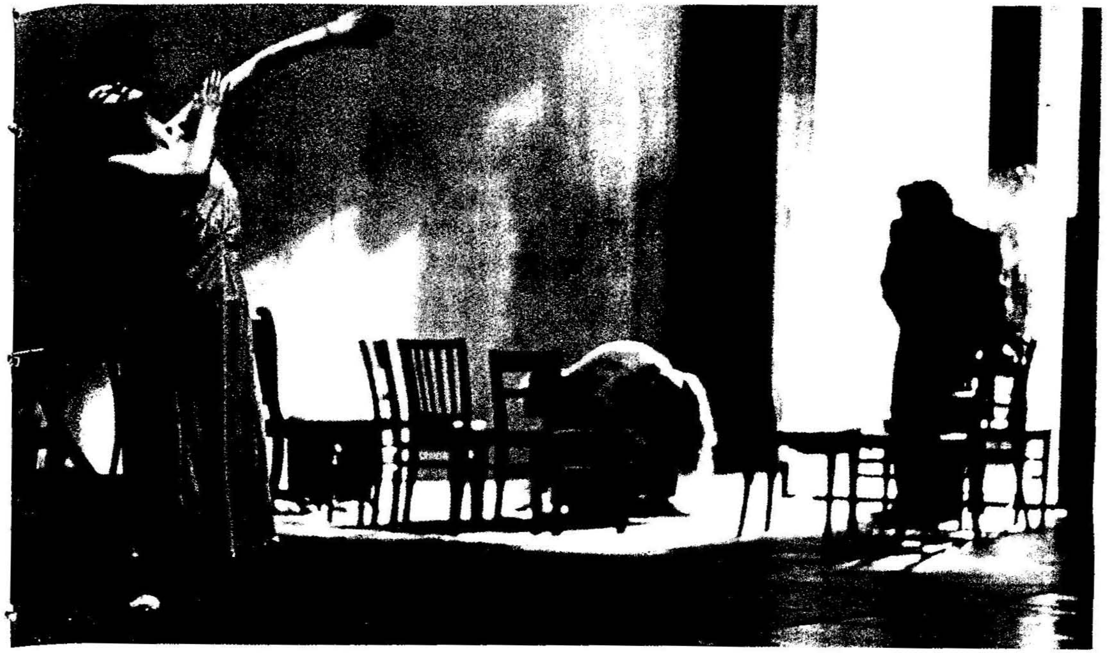


Figura 18. Pina Bausch, Malou Airaudo, Dominique Mercy e Jean-Laurent Sasportes em *Café Müller*.
Foto de Gert Weigelt.

petem sua variação da Interferência Externa (cena C''') continuamente. Minarik carrega Airaudo que dá passos lenta e levemente suspensa acima de Mercy, que se enrola e se desenrola no chão de acordo com os passos de Airaudo (cena C'''). A "obsessiva" repetição parece anular o decorrer do tempo, resistindo o aproximar do final da peça.

Enquanto isso, no palco quase sem luz, Panadero coloca sua peruca vermelha e seu pesado casaco em Bausch, que a impedem de continuar seus circulares e apaixonados movimentos de dança. Panadero sai de cena e Bausch caminha então pelo palco com os olhos fechados, tropeçando em cadeiras, numa estranha colagem de personagens. Quando a luz se apaga, ouvimos os ruídos de seus tropeços. Como a própria dinâmica da peça, tais ruídos são repetitivos, mas imprevisíveis.

A relação entre figurino e mobilidade permeou toda a peça. Airaudo tira a camisola e torna-se imóvel, sentada com seu tórax sobre a mesa. Em dois momentos distintos, Panadero retira seu casaco e seus sapatos, dançando em seguida seqüências bem diferentes das de seu personagem. Ao final da peça, quando coloca seus adereços em Bausch, Panadero sai de cena caminhando simplesmente, como se não representasse mais. Bausch reconstrói o momento de abertura da peça, quando caminha sem visão tropeçando em objetos, porém sem mostrar seu corpo através de uma íntima camisola. Sua dançarina tornou-se uma dançarina-atriz. Mas a primeira ainda constitui o eixo de seu personagem, abaixo do grosso casaco, movendo-se entre o obstrutivo ambiente. Como a própria dança-teatro, Bausch busca seu caminho no escuro, por trilhas muitas vezes já percorridas, mas por outros personagens e em outros momentos desta história sociocênica.

Durante toda a peça, dançarinos incorporaram movimentos alheios, numa rede de vocabulário individual-social. A disseminação ou troca de personagens, além da de movimentos, acontece em dois momentos da peça, funcionando como uma metáfora para a aprendizagem de papéis sociais. Enquanto Panadero dança sua segunda seqüência repetitiva (após as colisões do casal contra a placa de fibra de vidro), Minarik vem ao palco vestido com um pesado casaco preto e óculos, caminhando exatamente como Panadero (em pequenos pulos, atenta ao espaço). O papel de Panadero, intrinsecamente repetitivo em sua natureza re-presentativa, é então repetido por outro dançarino. Na última cena da peça, a assimilação do personagem do outro é mostrada como um processo de transferência e incorporação, como um obstrutivo (e supostamente protetor) objeto imposto sobre um corpo vulnerável, exposto e móvel.

Enquanto a atuação de Bausch é permeada e transformada pela de Panadero, Minarik e o casal repetem a variação da primeira cena de Interferência Externa, confirmando a coerção social em nossa memória. Essa última cena não traz fechamento e descanso, mas incita continuação e não resolução. A cena insiste no domínio do Simbólico, continuamente repetitivo e transformador, em nível simultaneamente estético, psicológico e social.

AGRADECIMENTOS

ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), Alberto Roveri, Aline Porto Lira, Armindo Bião, Bärenreiter-Verlag, Brooklyn Academy of Music, Carlos Fernandes, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), Christine Greiner, Dance Collection at the Lincoln Center Public Library for the Performing Arts, Demian Reis, Deolindo Checcucci, Detlef Erler, Diane Elshout, Dieter Feldkamp, Edition Stemmle, Eliana Rodrigues, Escola de Dança e Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Fernando Peixoto, Frank Händeler, Gabriel Moran, Gert Weigelt, Gipe-CIT (Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade), Goethe-Institut/Instituto Cultural Brasil-Alemanha, Guy Delahaye, Hebe Alves, Iami Rebouças, Jacqueline Hand Vigario, João Lima, Jochen Viehoff, Julie Shanahan, Jurema Alvarez Fernandes, Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung, Katia Canton, Leda Muhana Iannitelli, Lívia Serafim, Lúcia Lobato, Luiz Marfuz, Maarten Vanden Abeele, Mara Peets, Maria Teresa Amarante, Marianne Goldberg, Miriam Berger, Monika Schültz, Olívia Araújo, Peter Anders, PPGAC (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA), Rainer Luiz Brueckheimer, Ricardo Fagundes, Robert Sember, Robert Sirota, Rogério Moura, Ruth Amarante, Sérgio Farias, Silvia Lelli Masotti, Simone Erbeck, Sônia Rangel, Sônia Roncador, Susanne K. Walther, Ubulibri.